ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ԶԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ը. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1 (29)

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2008

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ը. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1 (29)

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2008

ԳԱՀԻՐԷ

ԶԳՏՈՒՄԸ ԴԷՊԻ «ԱՒԵԼԻ»-Ն ԵՒ ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒՀԱՃԵԱՆԻՆ ՎԵՐԱԳՐՈՒՈՂ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

ՄՈՒՏՔ

Քանակական առաւելութիւնը գոհացում կու տայ մարդկային միտքին. աւելի դրամ շահիլ, աւելի բան գիտնալ, աւելի հեռուները հասնիլ տիեզերքի մէջ, աւելի երկար ապրիլ, աւելի ընթերցող գտնել *Միծեռնակի* համար: Իսկ երբ պէտք կ'ըլլայ պաշտպանել «պակաս»-ը, ան կ'ենթարկուի յատուկ բացատրութեան: Հաւանաբար, հայերուս համար «պակաս»-ի բացատրութեան ամենատարածուած արտայայտութիւնն է՝ «մենք փոքրաթիւ ժողովուրդ ենք, բայց...»: Երաժշտութեան պարագային յաճախ կ'ըսուի՝ «Փերկոլեզիի արտադրութիւններուն քանակը քիչ է, բայց...», «թէեւ Մոցարթի ձայնաթերթերը (scores) քիչ ձայնանիշեր կը պարունակեն, բայց անոնց կատարումը...», «թէեւ Շոփէնի գործերը փոքրածաւալ են, բայց...», «թէեւ Էլիզապէթ Շվարցքոֆի ձայնը փոքր է, բայց...»: Ստորադասութեան գաղափար մը կայ «պակաս»-ին մէջ, այլապէս պէտք պիտի չըլլար պատճառաբանել անոր գոյութիւնը:

Այս մտածելակերպը, արդարեւ, ունի իր անպատեհութիւնները, քանի որ «պակաս»-ը կը դիտէ «աւելի»-ին ակնոցով եւ կը ջանայ յարմարցնել անոր, որուն պատճառով կը կորսուի երկուքին միջեւ եղած տարբերութիւնը: Օրինակ, երբ ըսենք՝ «մենք հայերս փոքրաթիւ ժողովուրդ ենք, բայց...», կը նշանակէ՝ որ «բայց»-էն ետք եկող միտքը ուրիշինն է՝ «աւելի»-ի ոմն կրողին, եւ այս ուրիշի յատկանիշն է զոր բերինք յարմարցուցինք հայերուս: Ապա ո՞ւր մնաց բուն «պակաս»-ին յատկանիշը եւ անոր յարաբերութիւն-տարբերութիւնը «աւելի»-ին հետ, այն «պակաս»-ը՝ որ մերն է, հայերունը: Աւելին, ընդունեցինք նաեւ որ մենք իրապէս «պակաս» ենք՝ քանի որ մեզի վերագրեցինք այս բառը, եւ ընդունեցինք որ ուրիշը «աւելի» է՝ քանի որ անոր վերագրեցինք այս բառը:

Արդարեւ, յօդուածիս կը հետաքրքրէ հարցին դրական կողմը, ուր ձգտումը դէպի «աւելի»-ն կը դառնայ մղիչ, խթանիչ ու արտադրիչ: Միաժամանակ, յօդուածս չի կրնար խուսափիլ նաեւ անպատեհութեան կամ բացասականութեան տարրերէն, որոնք կրնան երեւան գալ իբրեւ դրականութեան կրքոտ մղումի արդիւնք:

Ներկայ նիւթս հայ երաժշտագիտութեան վերաբերմունքն է երաժշտահաններուն եւ երաժիշտներուն նկատմամբ, եւ առաջիններուն «բարի» ձգտումը աւելցնելու վերջիններու արտադրութիւններուն քանակը, յատկապէս այն երաժշտահան-երաժիշտներուն, որոնց գործերուն մէկ մասը՝ պայմաններու բերումով, ենթադրուած է ըլլալ կորսուած:

Հայ ժողովուրդը ԺԹ.-Ի. սահմանագլուխին ապրած է իր նոր պատմութեան ամենաողբերգական շրջանը, որ պիտի յատկանշուէր հայերուն համար այդ ժամանակ

անըմբռնելի ու անհասանելի կորուստներով՝ մարդկային, նիւթական, բարոյական, մշակութային ու հողային, կորուստ՝ արժանապատուութեան, ինքնութեան: Կորուստին տարողութիւնը, կը կրկնեմ, այդ ժամանակ մնաց անհասկնալի: Երբ Մեծ Եղեռնէն մէկ-երկու տասնամեակ ետք այդ կորուստը մարմնեղացաւ, պահանջ դարձաւ անոր փոխհատուցումը, փոխարինումը: Արդ, հայերուն համար, կորուստէն յառաջացած «պակաս»-էն անցումը դէպի «աւելի»-ն պիտի ունենար յատուկ ներուժականութիւն: Մէյ մը կորսուած, անոր որոնումը պիտի ըլլար կրքոտ, պայքարով լեցուն:

Երաժշտագիտութիւնը պիտի մասնակցէր այս փոխհատուցումին: Հաւանաբար, յայտնի դրսեւորումներէն մէկը անոր վերաբերմունքն է Կոմիտաս Վարդապետի գեղջկական երգերու կորսուած նոթագրութիւններուն նկատմամբ:

Կոմիտասը ուսումնասիրած հայ երաժշտագէտներուն մեծամասնութիւնը պարտաւոր զգացած է արտայայտուիլ այս կէտին մասին.

«Յայտնի է, որ Կոմիտասի մի քանի հազարի հասնող ժողովրդական երգի ազգագրական ժողովածուները անյայտացել են Կ. Պոլսում, Կոմիտասի անբուժելի հիւանդութեան հենց առաջին շրջանում» (Ս. Մելիքեան, 1932)[1]:

«Մենք ընդհանուր գծերով նկարագրեցինք մեզ յայտնի ու մատչելի Կոմիտասի ազգագրական գրառումները: Ինչպէս տեսնում ենք, դրանց թիւը չի հասնում 500-ի: Սակայն հեղինակաւոր շատ ականատեսներ վկայում են, որ Կոմիտասն արդէն մեր դարի առաջին տարիներին գրի էր առել ու հաւաքել մօտ 3000 եղանակ [...]:

«Եւ այսօր, երբ նրա գրի առած ու մեզ յայտնի երգերի թիւը 500-ի էլ չի հասնում, մեր առաջ պէտք է ծառանայ մի տագնապալի հարց՝ հապա որտե՞ղ է Կոմիտասի ազգագրական գրառումների մնացած շատ աւելի մեծ մասը, որտե՞ղ են այդ հազարաւոր գրառումները [...]» (Ա. Շահվերդեան, 1959)[2]:

«Այսպէս Կոմիտասն իր կեանքի ընթացքում հաւաքեց ու ձայնագրեց մօտ հինգ հազար ժողովրդական երգ, ու թէեւ մինչեւ օրս մեզ հասել է հազիւ մէկ-հինգերորդ մասն իր հաւաքածի, բայց դրանով արդէն Կոմիտասը հանդիսացաւ խոշոր պատմական նշանակութիւն ունեցող երեւոյթի հիմնադիրը» (Յ. Բրուտեան, 1969)[3]:

«Մինչեւ այժմ էլ Կոմիտասի ձեռագրերի մեծ մասը չի յայտնաբերուած. ժողովրդական երգերի մօտ երեք հազար գրառում, բազմաթիւ մշակումներ, օրիգինալ ստեղծագործութիւններ, այդ թւում մէկ օպերա, մեծ արժէք ներկայացնող ծաւալուն մի աշխատութիւն նուիրուած հայ միջնադարեան նեւմերի (խազերի) վերծանմանը, մի շարք յօդուածներ, ուսումնասիրութիւններ, եւ այլն» (Ի. Եոլեան, 1969)[4]:

«Ցաւօք, Կոմիտասի կողմից գրի առնուած ոչ բոլոր երգերն են հասել մեզ» (Մ. Յարութիւնեան)[5]:

Աթայեան մանրակրկիտ բացատրութիւններով անպայման կ'ուզէ նոթագրութիւններուն ճշգրիտ թիւ մը առաջարկել: Իր եզրակացութիւնը կ'ըլլայ. «Մօտաւոր հաշւումներով այդ երգերի քանակը ներկայումս 1200-ից աւելի է: Յուսանք, որ կոմիտասեան ձայնագրութիւնները դեռ կը յայտնաբերուեն» (Ռ. Աթայեան, 1969)[6]:

«Յայտնի է, որ նրա ձայնագրած երգերի թիւը հասել է մի քանի հազարի: Սակայն, դժբախտաբար, այդ հսկայական հարստութեան փոքր մասն է միայն մեզ հասել, իսկ մեծ մասը կորել է եւ կամ ցրուած է տարբեր երկրներում» (Մ. Մուրադեան, 1970)[7]:

«Իր տենդոտ կեանքի գործունէութեան բեղուն շրջանը չանցնիր քսան տարին:

Այդ բաղդատաբար հակիրճ շրջանին գլուխ հանած իր բազմապիսի գործերու շարքին, Կոմիտաս հաւաքած ու գրի առած է շուրջ չորս հազար երգ, կազմուած, մօտաւորապէս, քսանհինգ հազարի հասնող երկտող, եռատող տուներէ կամ քառեակներէ:

«Դժբախտաբար, չորս հազար երգի այդ պատկառելի հարստութիւնը, մեր անտունիացած ժողովրդին բոլոր «լքեալ գոյքերուն» բախտով զոհ գացած է 1915-ի Ապրիլեան եղեռնին» (Յ. Ասատուրեան, 1981)[8]:

«1904թ. նրան [իմա՝ Կոմիտասին, Հ. Ա.] այցելած երաժշտագէտ Վ. Կորգանովը իր հաղորդումներում հիացմունքով էր արտայայտւում Կոմիտասի ազգագրական աշխատութիւնների մասին. «Շուրջ 3000 (ընդամէնը 3-4 տարում թիւն ինչպիսի ցատկ է կատարել, Գ. Գ.) հայկական, քրդական, պարսկական եւ թուրքական, եկեղեցական եւ աշխարհիկ եղանակներ են գրի առնուել Կոմիտասի կողմից»» (Գ. Գէօդակեան, 2000)[9]:

Վերոյիշեալ տողերուն մէջ ողբ կայ՝ կորսուածին հանդէպ: Յիշատակութիւն կայ գոյութիւն ունեցող «պակաս» նոթագրութիւններուն (500՝ ըստ Շահվերդեանի, 1200՝ ըստ Աթայեանի), եւ ձգտում դէպի «աւելի» նոթագրութիւնները (3000՝ ըստ Շահվերդեանի եւ Գէօդակեանի, 4000՝ ըստ Ասատուրեանի, 5000՝ ըստ Բրուտեանի): «Աւելի»-ն չեչտելու հնարանք մըն է նաեւ Ասատուրեանի գրածը՝ 25000 տող. որո՞ւն կը հետաքրքրէ քանի տողէ բաղկացած է, օրինակ, Պեթհովէնի իններորդ համանուագը կամ Վակնէրի *Նիպելունկի մատանին*:

Կոմիտասի նոթագրութիւններուն ընթացքը արժանի յետնախորք մըն է յօդուածիս համար:

Այսպէս, 1931 եւ 1950-ին, Երեւանի մէջ լոյս կը տեսնեն Կոմիտասի ժողովրդական երգերու նոթագրութիւններու երկու հատորներ[10]՝ շուրջ 400 միաւոր, որոնք բացառիկ ազդեցութիւն կ'ունենան Հայաստանի եւ սփիւռքի հայ երաժիշտներուն վրայ:

Բայց ցանկութիւնը «աւելի»-ին մղեց դիմելու դրական քայլերու: Մղեց ողջ աշխարհով փնտռել եւ գտնել նոր նոթագրութիւններ: Մղեց Կոմիտասի հատորներու խմբագիր Աթայեանին իր հրատարակութիւններուն մէջ դրականօրէն ընդգրկել այնպիսի ձեռագիրներ՝ որոնք կրնային համարուիլ անաւարտ սեւագրութիւններ: Իբրեւ արդիւնք, 1999-2006-ին, Կոմիտասի *Երկերի ժողովածու*ի 9-14-րդ հատորներուն մէջ ժողովրդական նոթագրութիւններուն թիւը անցաւ 1500-ը[11]: Առաջին անգամ ըլլալով հանրութեան մատչելի դարձաւ նոթագրութիւններու նոր քանակութիւն մը:

Ուրեմն, արդէն ութը տարի է (1999-էն սկսեալ)՝ որ «աւելի»-ն, կամ «աւելի»-էն մաս մը, դարձաւ հանրութեան սեփականութիւնը: Այստեղէն ալ, սակայն, ծագեցաւ հարցին եթէ ոչ բացասական, գոնէ ոչ-դրական կողմը: «Աւելի»-ն դարձաւ կուտակում: Առաջին «աւելի»-էն ութը տարի ետք, նոր նոթագրութիւնները մնացին թուղթի վրայ, գոհացում տալով մեր միտքերուն՝ թէ անոնք փրկուած են կորուստէ: Այս նորերը մօտէն կամ հեռուէն չունեցան 1931-ի եւ 1950-ի հրատարակութիւններուն ազդեցութիւնը: Ի՞նչ տարբերութիւն կորսուածին եւ թուղթի վրայ մնացած անկենդան ձայնանիշերուն միջեւ:

Կոմիտասի նոթագրութիւններուն երեւոյթը բերի իբրեւ օրինակ: Յօդուածս պիտի անդրադառնայ «աւելի»-ին, հիմք ունենալով ուրիշ կարեւոր երաժշտահանի մը՝ Տիգրան Չուհաճեանի հանդէպ հայ երաժշտագիտութեան ցուցաբերած վերաբերմունքը:

ԻՆՏԻԱՆԱ ՕՓԵՐԱՆ[12]

1941-ին, պոլսահայ անուանի դերասան ու բեմադրիչ Աշոտ Մատաթեան կը հրապարակէր վարկած մը, ըստ որուն Չուհաճեանի վերջին օփերան ոչ թէ *Զէմիրէն* է՝ այլ *Ինտիանան*, որ «տակաւին ներկայացուած չէ, եւ կը մնայ Իսթանպուլ Պ. Արամ Մելիքեանի քով»[13]:

Երեք տարի ետք՝ 1944-ին, *Փէրտէ սահնէին* մէջ Մատաթեան դարձեալ կ՚անդրադառնայ *Ինտիանային* մասին[14]:

1946-ին, Չուհաճեանին նուիրուած իր ծաւալուն յօդուածին մէջ, Մատաթեան կարեւոր տեղ կը յատկացնէ *Ինտիանային*: «1897-ին գրեց *Ինտիանա* օփէրան, որ իր վերջին գործը եղաւ, եւ մէկ քանի ոսկիի փոխարէն Մելիքեանին քով աւանդ թողելէ յետոյ՝ գնաց Իզմիր» կը գրէ ան եւ կ՚աւելցնէ. «Չուհաճեան այս օփէրան եղանակաւորեր է ներշնչուելով Ալտիւհադ Համիտի *Հնդկուհին* անուն քերթուածական թատերախաղէն: Այս տեղեկութիւնը ստացած եմ դերասանապետ Մնակեանէ: Չուհաճեան, իր այս «կարապի երգ»-ը մէկ քանի ոսկիի փոխարէն աւանդ ձգելով եղիազար Մելիքեանին, գացած է Իզմիր: Ըստ Արամ Մելիքեանի, *Ինտիանան* Չուհաճեանի ամենէն գեղարուեստական եւ անքննադատելի գործն է՝ որ մինչեւ այսօր կը մնայ անոր մօտ: Շատ փափաքելի է որ մեր գեղարուեստասէր հարուստներէն մին՝ գնահատելի ելոյթով մը՝ գոհացում տար Ա. Մելիքեանին եւ մութէն լոյսի մէջ դնէր այդ գեղեցիկ գործը»[15]:

Այս պարբերութեան մէջ ուշադրութեան արժանի է երեք կէտ:

Առաջին կէտը՝ տեղեկութեան բերանացի փոխանցումն է Մնակեանէն Մատաթեանին: Մատաթեան (1882-1965) խաղացած է Մնակեանի (1837-1920) թատերախումբին մէջ, որով Մնակեանէն Մատաթեան փոխանցուած տեղեկութիւնը պատահական հանդիպումի մը արդիւնքը չէր կրնար ըլլալ: Բայց տեղեկութեան մէջ կան մանրամասնութիւններ՝ ճշգրիտ թուական (1897) եւ լիպրեթթոյի աղբիւր (Ալտիւլհադ Համիտ, *Հնդկուհին*), որոնք Մատաթեանի գրիչով առաջին անգամ արձանագրուած են օփերայի ենթադրեալ յօրինումէն (1897) շուրջ 45 տարի ետք (1941): Ստորեւ պիտի տեսնենք, որ այս տեղեկութիւնը կը բովանդակէ թէ՛ ճիշդ եւ թէ՛ սխալ կողմեր:

Երկրորդ կէտը Մատաթեանի գրիչով արտայայտուած իբր Մնակեանի կարծիքն է՝ թէ օփերան «Չուհաճեանի ամենէն գեղարուեստական եւ անքննադատելի գործն է»: Անշուշտ, կատարեալ վերացականութիւն մըն է ասիկա, քանի որ անկարելի է գործի մը անքննադատելիութիւնը հռչակել առանց որ ան փորձուած ըլլայ կատարողական գործադրութեան (performance practice) մէջ: Անկենդան ձայնաթերթը (score) կրնայ ուղեցոյց հանդիսանալ գիտական ամենալուրջ ուսումնասիրութեան, բայց անկարող է գործի մը տեղը որոշել երաժշտահանին ընդհանուր արտադրութեան մէջ, չըսելու համար՝ թէ Մնակեան դերասանը արդեօք որքա՞ն էր ծանօթ նոթագրութեան: Եթէ անկարելի է, ապա ի՞նչ հիմքի վրայ Մնակեան-Մատաթեան կատարած են այս յայտարարութիւնը: Զարգացումի գաղափարի աւանդական ըմբռնումին վրայ, պիտի պատասխանէի: Քանի որ 1897 թուականը կը ներկայացնէ Չուհաճեանի կեանքի վերջին տարիները, ուրեմն այդ շրջանի գործերը պէտք է ըլլան աւելի հասուն ու բարձր: Բայց որո՞ւն կը հետաքրքրէ եթէ Տոնիծեթթիի վերջին օփերան եղած է *Dom*

Sébastien՝ ի դէմս շատ աւելի տարածուած ու սիրուած *Lucia di lammermoor*-ին, կամ Պելլինիի վերջին օփերան եղած է *I Puritani*՝ ի դէմս *Norma*-ին: Արդարեւ, Մնակեան-Մատաթեանի այս յայտարարութիւնը անհրաժեշտութիւն մըն էր հասնելու երրորդ կէտին եւ հաստատելու դայն:

Երրորդ կէտը հարուստներուն հասցէագրուած Մատաթեանի կոչն է՝ փրկել եւ լոյս աշխարհ բերել *Ինտիանան*: Իսկ ասոր համար ան պէտք ունէր ամուր ու վստահ հիմքի՝ գործին անքննադատելիութեան: Այլապէս, ինչո՞ւ հայ հարուստը դրամ պիտի ծախսէր անարժէք գործի մը համար: Պիտի ցոյց տամ, որ այս մօտեցումը պիտի ունենար դրական արդիւնք:

Մատաթեան հեղինակաւոր ու վստահելի անձնաւորութիւն մըն էր թրքական թատերական աշխարհին մէջ, որով իր տեղեկութիւնը շուտով կը տարածուի թրքական եւ թրքահայ երաժշտական ու թատերական շրջանակներու մէջ: Վերջիններս ոչ մէկ վերապահութիւն կը ցուցաբերեն յիշեալ երեք կէտերու ներքին անպատեհութիւններուն նկատմամբ: *Ինտիանան* Թուրքիոյ մէջ կ'արմատաւորուի իբրեւ Չուհաճեանի վերջին օփերան: Անոր մասին կը յիշատակեն Օսման Նահիտ (1955)[16], Ֆերիթ Ռաղիբ Թունքոր (1960)[17], Մեթին Անտ (1972)[18], Վահրամ Բարունեան (1975)[19] եւ ուրիշներ: Ան տեղ կը գրաւէ 1975-ին Իսթանպուլի մէջ Թուրք օփերէթի հարիւրամեակին առիթով հրատարակուած գիրքին[20] եւ *Մէյտան Լարուս* թրքական հանրագիտարանին[21] մէջ[22]:

Մատաթեանին գրութիւնները ընդունելով իբրեւ միակ աղբիւր, թատերագէտ Գառնիկ Ստեփանեան 1957-ին Հայաստանի մէջ եւս շրջանառութեան մէջ կը դնէ *Ինտիանայ*ի մասին վարկածը[23]:

Այս բոլորին արդիւնքը կ'ըլլայ այն, որ 1970-ականներուն սկիզբը, պոլսահայ անուանի երաժշտահան Սիրվարդ Գարամանուկ, իր կողմէ կը հայթայթէ պահանջուած գումարը եւ Արամ Մելիքեանի դուստր Սոֆի Կիւլոյեանէն գնելով *Ինտիանայ*ի ամբողջական ձեռագիրը՝ կ'ուղարկէ Հայաստան[24]: Այսօր, ձեռագիրը կը պահուի Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Չուհաճեանի Դիւանի թիւ 30-48 (ՀԹ 137-148)[25] թղթածրարներուն մէջ:

Անոր մասին անմիջապէս կ'արձագանգեն Գառնիկ Ստեփանեան[26] եւ Մաթեւոս Մուրադեան[27], համոզուած ըլլալով՝ որ ան իրապէս կը հանդիսանայ Չուհաճեանի հեղինակութիւնը:

Ձեռագիրը կը բովանդակէ դաշնակագրութիւն (piano score), նուագագրութիւն (orchestral score) եւ նուագախումբի նուագամասեր: Կազմուած է 1100 թերթէ (2200 էջ): Լիպրեթթոն գրուած է լատինատառ թրքերէն:

Նուագագրութեան տիտղոսաթերթը կը կրէ *L'indiana* խորագիրը, որուն վրայ նոր թուղթ մը կպցուած է եւ փոխարէնը նոյն ձեռագիրով գրուած՝ *Covinda Re delle Indie*: Կը յաջորդէ հետեւեալ ենթախորագիրը. «Opera Comica in tre Atti, e cinque Quadri. Parole di Giuseppe Iazadjihan. Musica di Alessandro Alboreto. Constantinopoli, Giugno 1876» [Օփերա քոմիք երեք արարով եւ հինգ տեսարանով: Բառերը Յովսէփ Եազըճեանի[28]: Երաժշտութիւնը Ալեսանտրօ Ալպորեթոյի: Կոստանդնուպոլիս, Յունիս 1876]:

Նուագախումբի բոլոր նուագամասերուն վրայ (թիւ 36-48 (ՀԹ 143-148)) խորագիրը դրուած է սրբագրուած վիճակով՝ *Covinda Re delle Indie*: Իտալերէն լեզուով

յիշատակուած են Եազըճեանի եւ Ալպորեթոյի անունները: Հայերէն լեզուով գրուած է՝ «Սեփականութիւն Ե. Մ. Մելիքեանի»: Անթուակիր են:

Դաշնակագրութեան վրայ հայատառ թրքերէն գրուած է՝ «*Ինտանա*, բիեանօչան» եւ իտալերէն՝ «L'*Indiana* d'Alboreto» (թիւ 33 (ՀԹ 140), էջ 1): Գ. արարին վրայ գրուած է՝ *Covinda Re delle Indie* (թիւ 35 (ՀԹ 142), էջ 242):

Երաժշտութեան ձեռագիրը անյայտ է: Զուհաճեանի ձեռագիրի ոչ մէկ հետք կը գտնուի:

Օփերայի գրեթէ առաջին կէսին մէջ, ձայնանիշերուն տակ գրուած բառերուն վրայ թերթիկներ կպցուած են ու շարադրուած նոր լիպրեթթօ մը, առանց ոչ մէկ փոփոխութեան ենթարկելու երաժշտութիւնը: Օփերայի երկրորդ կէսին, լիպրեթթոյի փոփոխութիւններ չկան:

Այս է ձեռագիրներուն ընդհանուր պատկերը: Անոնք, սակայն, *Ինտիանայ*ի վարկածը լուծելու փոխարէն՝ նոր հարցադրումներ կ'առաջադրեն եւ յաւելեալ բարդութիւններ կը յարուցանեն:

Նախ, իբրեւ երաժշտութեան հեղինակ նշուած է Ա. Ալպորեթօ: Վերջինս Կ. Պոլիս ապրած իտալացի երաժշտահան մըն է եւ Զուհաճեանի հետ եղած է *Արիֆին հիլէսի* օփերէթին հեղինակակիցը: Այլ տեղեկութիւններ իր մասին չկան: Գ. Ստեփանեան կը կարծէ՝ թէ դիտաւորեալ չէ յիշատակուած Զուհաճեանի անունը, խուսափելու օսմանեան գրաքննութենէն եւ ընդհանրապէս իբր հետեւանք ԺԹ. դարավերջի օսմանեան բռնատիրական, հակահայ քաղաքականութեան, որ իր գագաթնակէտին հասած էր օփերայի յօրինումին ժամանակ՝ 1897-ին[29]: Նոյն կարծիքն ունի նաեւ Մ. Մուրադեան[30]: Այլեւ, ըստ Ստեփանեանին, *Ինտիանան* բեմադրելու համար, յետ մահու, անհրաժեշտ էր «բնագրի մէջ կատարել որոշ փոփոխութիւններ, տուրք տալով «օգոստափառ կայսեր», որուն համար ամենայարմար անձը Զուհաճեանի վաղեմի բարեկամ, *Արիֆ* օփերէթի հեղինակակից Ալպորեթոն էր[31]: Պատճառաբանումը տրամաբանական է, բայց կը պակսին փաստերը:

Նշեցի, որ նուագագրութեան վրայ յիշուած է 1876 թուականը: Ուրեմն, քսան տարուայ տարբերութիւն կայ ձեռագիրի թուականին եւ Մնակեան-Մատաթեանի հաղորդած 1897-ին միջեւ: 1870-ական թուականները Զուհաճեանի փառքի տարիներն էին՝ երբ իրար ետեւէ կը յօրինէ ու բացառիկ յաջողութեամբ կը բեմադրէ *Արիֆ*, *Քէօսէ Քէհեա* եւ *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա* օփերէթները: Եթէ այդ տարիներուն տարբեր նկատառումներով *Արիֆ*ին համար հեղինակակից ունեցած է Ալպորեթոն, այնուամենայնիւ, Զուհաճեան երբեք չէ հրաժարած իր անունը յիշատակելէ:

Հարցական կէտ մըն է նաեւ ամբողջ 2200 էջերուն մէջ Զուհաճեանի ձեռագիրին իսպառ բացակայութիւնը: Ճիշդ է, Երեւանի Զուհաճեանի Դիւանին մէջ կը գտնուին երաժշտահանի մեծակտաւ գործերուն ոչ-ինքնագիր ընդօրինակութիւնները, բայց միշտ պահպանուած են նոյն գործերուն հեղինակի ինքնագիրով պատառիկներ կամ սեւագրութիւններ: Այս առումով, *Ինտիանան* բացառութիւն պիտի կազմէր: Բաց աստի, իր գիտակցութեամբ եւ արտօնութեամբ կատարուած ընդօրինակութիւններուն վրայ, Զուհաճեան անպայման ինքնագիր ձեռագիրի մը հետք կը թողուր՝ կատարելով առնուազն փոքրագոյն սրբագրութիւններ[32]:

Ի վերջոյ, Զուհաճեանին յատուկ լայնածիր մեղեդայնութիւնը, յատուկ դաշնակումները (harmony), ճկուն զարտուղութիւնները (modulation), մեծալար-փոքրալար

(major-minor) գունախաղերը չկրցայ գտնել աննկենդան նոթագրութեան մէջ: Անշուշտ, անոր կատարում մը կրնայ փոխել կարծիքս:

Եզրակացութիւն: *Ինտիանա*ն Հազիւ թէ Զուհաճեանին գործը ըլլայ: Ուրեմն, ամէն բան կը վերադառնայ զերոյի եւ յօղուածս կը դառնայ աննպատակ: Բայց կատարուած ոչ մէկ բան կարելի է ջնջել, ամէն բան տեղ մը, ձեւով մը հետք կը ձգէ:

Եթէ ձեռագիրի յայտնաբերումէն առաջ գրուածները ունեցան ազդեցութիւն զայն գտնելու համար, յայտնաբերումէն ետք *Ինտիանա*ն հաստատող Ստեփանեանի եւ Մուրադեանի յօղուածները մնացին անհետեւանք: Չկար կատարողական համոզուածութիւնը *Ինտիանայ*ի հեղինակային պատկանելութեան նկատմամբ: Չկար *Ինտիանա*ն Զուհաճեանին կապող վաւերականութիւնը: Վերջապէս, *Ինտանա*ն Զուհաճեանինը չէր:

Մնակեան իրաւացի էր ձեռագիրի գոյութեան մասին, բայց կը չփոթէր անոր հեղինակութիւնը: Ճիշդ է, Եղիազար Մելիքեան Զուհաճեանի ձեռագիրներու մէկ մասին սեփականատէրն էր, բայց պայման չէ որ ան ըլլար *միայն* Զուհաճեանի ձեռագիրներուն սեփականատէրը:

*Ինտիանայ*ի մասին իմ առարկութիւնս հետեւեալն է: Մնակեան-Մատաթեանի եւ յաջորդներուն դրական ձգտումը դէպի Զուհաճեանի գործերու «աւելի»-ն հասաւ արդիւնքի: Բայց քանի որ կար կանխամտածուած կանխադրոյթ մը՝ ըստ որուն անոր հեղինակը պէտք է ըլլար Զուհաճեան, հետեւաբար ոչ-Զուհաճեանի յայտնաբերումը եւ անոր գործերուն «պակսեցում»-ը մղեց անտեսել ձեռագիրը:

Բայց ի՞նչ անպատեհութիւն կայ՝ եթէ անկէ հատուածներ ներկայացուին կատարումի: Մէկ կողմէն, ցարդ անծանօթ Ալպորեթօ մը կրնայ բացայայտուիլ (լաւ թէ վատ), միւս կողմէն, հայ լիպրեթթիսթի մը (Յ. Եազըճեան) գործը կրնայ մէջտեղ ելլել: Վերջապէս, գեղարուեստական գործ մըն է որ պիտի լոյս աշխարհ գայ եւ կատարողական գործադրութեան միջոցով որոշուի անոր արժէքը:

Այսօրուայ կացութեամբ, Զուհաճեանին գործերը «աւելի» տեսնելու նախկին դրականութիւնը փոխարինուած է անոնց «պակաս»-ը տեսած ըլլալու ներկայ իրողութեան բացասականութեամբ: Հարցը հասած է փակուղիի:

ՉԷՅՊԷՔԼԷՐ ՈՒ *ՉԷՆԿԻԼԷՐ* ՕՓԵՐԷԹՆԵՐԸ

1898-ին, Թիֆլիսի *Մուրճ*ին մէջ, Հ. Սեւեան կը գրէր հետեւեալը.

«Որքան յիշում ենք, նրա [իմա՝ Զուհաճեանի, Հ. Ա.] բեղմնաւոր գրչի արտադրութիւններն են 70-ական թուականներից սկսած *Լէբլէբիջի Հօրհօր*, *Չէյբէքլէր*, *Արիֆին հիլլէսի*, *Քէօսէ քէհեա* եւ եգիպտական կեանքից իւր վերջին երկասիրութիւնը *Զէմիրէ*:...

«Զուհաճեանի *Լէբլէբիջի Հօրհօր* գեղեցիկ օպէրէտից Կովկասում ծանօթ են երկու կտորներ «Վանեցւոց խրախոյս» եւ «Զմեռն անցաւ» վերնագրերով եւ *Չէյբէքլէր* օպէրէտից մի կտոր «Չէյթունցոց մարշ» անունով եւ երգւում են աղճատուած»[33]:

Երկու կէտ: Առաջինը՝ «որքան յիշում ենք»: Այս արտայայտութիւնը պէտք է պակսեցնէ տեղեկութիւններուն վաւերականութիւնը: Սեւեան թղթակից (journalist) մըն է եւ կը բանեցնէ թղթակցական անաչառութիւն գրելով «որքան յիշում ենք»:

Չուհաճեանէն մղոններ հեռու գտնուող Թիֆլիսին մէջ նստած, ան նպատակ չունէր գիտական յօդուած գրել, այլ նպատակն էր բաւարարուիլ իր նիւթին (թատրոնի) մասին որոշ միտքեր ներկայացնելով: Այս կէտը խիստ կարեւոր է, որովհետեւ Սեւեանի տեղեկութիւնը՝ առանց առարկութեան, պիտի օգտագործէին յետագայ հայ երաժշտագէտները:

Երկրորդ կէտն է երեք երգերու վերաբերեալ «երգում են աղճատուած» դիտողութիւնը: Աղճատուած ըլլալը գիտնալու համար պէտք է նախ եւ առաջ գիտնալ ոչ-աղճատուածը: Վերջինին ծանօ՞թ էր արդեօք Սեւեան:

Նուտով, «որքան յիշում ենք»-ը կը մոռցուի, կամ անհրաժեշտութիւն կը յառաջանայ զայն մոռցնել տալու, որպէսզի կարելի ըլլայ հասնիլ Չուհաճեանի գործերու «աւելի»-ին, այս պարագային «աւելի»-ն ըլլալով *Զէյպէքլէր* օփերէթ մը եւ անոր մէջ գտնուող «Զէյթունցիներու քայլերգ» մը:

Սեւեանին յաջորդած բոլոր գրողներն ալ կը կրկնեն անոր տեղեկութիւնը՝ առանց առարկութեան, ամէն մէկը իր կողմէն աւելցնելով նոր մեկնաբանութիւններ՝ միշտ առանց ոչ մէկ փաստարկութեան եւ աղբիւրի նշումի:

Դիտենք այս ընթացքը:

1899-ին, Մխիթարեան հայրերէն Ս. Երեմեան, *Բազմավէպի* մէջ հրատարակած Չուհաճեանի ստեղծագործութիւններու ցուցակին մէջ՝ ուր կը գտնուին որոշ անճըշդութիւններ, կը յիշատակէ *Զէյպէքլէր* օփերէթը[34]:

Դարձեալ Թիֆլիսի նոյն *Մուրճին* մէջ 1905-ին կը հանդիպինք Կրեսչենդօ ստորագրութեամբ հետեւեալ արտայայտութեան. «Երանեանի մի *Կիլիկիան*, Փափազեանին վերագրած *Մայր-Արաքսին*, Չուհաճեանի *Զէյթունցիները* աւելի բան են ասում մեզ, քան այն բոլոր ճոճռան եղանակները, որ քարոզի համար էին գրած»[35]:

1969-ին, Երեւանի մէջ Գ. Ստեփանեան իր կողմէն կ'աւելցնէր նորութիւն մը՝ ըստ որուն Չուհաճեանի *Զէյպէքլէր* եւ *Չէնկիլէր* օփերէթները «գրուած են բացառապէս արեւելեան երաժշտութեան ատաղձով ու սկզբունքներով եւ ներկայացուել են ոչ թէ եւրոպական նուագախումբի ուղեկցութեամբ, այլ արեւելեան գործիքային նուագախմբով՝ ուդ, քանոն, ջութակ, սրինգ եւ այլն»[36]:

1970-ին, Երեւանի մէջ Մ. Մուրադեան կը պատմէ՝ թէ Չուհաճեանի «Զէյթունցիների քայլերգ»-ը «սկզբում երգուել է *Զէյբէկլէր* օպերէտում, ապա անջատուելով դրանից ապրել է ինքնուրոյն կեանքով ու դարձել ազատագրական պայքարի ամենատարածուած ու սիրուած երգերից մէկը: Դա իսկական հայրենասիրական, Զէյթունի հերոս որդիներին արժանի մի երգ է, որն իր հնչերանգային համակարգով մօտ է ու հարազատ Չուխաջեանի հայրենասիրական միւս երգերին (*Մենք քաջ տոհմի զաւակներ ենք, Երգ ազատութեան, Օն մեր նախնի* եւ այլն)»[37]:

Ստեփանեանի եւ Մուրադեանի կարծիքներուն համամիտ է նաեւ Ն. Թահմիզեան, միայն այն տարբերութեամբ՝ որ *Զէյթունցւոց քայլերգը* կը համարէ ձայնագրութիւն-մշակում եւ ոչ թէ ինքնուրոյն ստեղծագործութիւն:

Քայլերգի միաձայն եղանակին մասին Թահմիզեան ունի իր կարծիքը: 1989-ին, կիլիկեան երաժշտութեան նուիրուած իր ուսումնասիրութեան մէջ, կանգ առնելով Ներսէս Շնորհալիի ստեղծագործական ժառանգութեան վրայ կը գրէ հետեւեալը. «Աշխարհիկ քայլերգերի կշռոյթն ու պիրկ ելեւէջներն են բորբոքել մեծ երաժշտաբանաստեղծի [իմա՝ Ներսէս Շնորհալիի, Հ. Ա.] երեւակայութիւնը, պատարագի

խմբերգերից «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ը յօրինելիս: Ինչպէս ցոյց է տալիս վերլուծութիւնը, այդ խմբերգի երաժշտական աշխարհիկ նախօրինակը պահպանուել է գէյթունցիների հանրայայտ քայլերգում («Արեւ ելաւ, գէյթունցիներ»), որի գրական բնագիրը լեզուով որքան էլ նորակերտ, այլ եղանակով նոյնքան հնագոյն ծագում ունի եւ աշխարհագրականօրէն կապուած է Կիլիկիային»[38]:

Իրաւացիօրէն բացառելով միաձայն եղանակին Զուհաճեանին վերագրուելուն վարկածը, 1994-ին, երաժշտահանին նուիրուած իր յօդուածին մէջ, Թահմիզեան նախ կը կրկնէ Ստեփանեանին կարծիքը, գրելով թէ Զուհաճեանի *Զէյպէքլէր* եւ *Զէնկիլէր* օփերէթներուն մէջ «գերիշխում է արեւելեան երաժշտութեան տարրերը, անգամ նուագախմբի զուտ արեւելեան կազմով (քանոն, սրինգ, ուդ եւ այլն)», եւ ապա կ'առաջարկէ իր նրբերանգում-փոփոխութիւնը. «Ինչպէս գիտենք, Զէյթունցիների այնքան ժողովրդականացած քայլերգը, որ Պոլսում եւ այլուր տարածուել է (դեռեւս 1860-ական թուականների կէսերից) փաստօրէն ըստ Զուխաջեանի ձայնագրութեան - խմբագրութեան, իր յատկորոշ, վարակիչ տրամադրութեան ողջ զօրութեամբ օգտագործուած է եղել *Զէյբէկլէր*ում»: Թահմիզեան չի մոռնար նաեւ իր կողմէն աւելցնել՝ որ երկու օփերէթներուն մէջ «Զուխաջեանը վառ արտայայտել է նաեւ հայկական ազգային ոգին»[39]:

Վերջապէս, նոր չրջանի երգարաններ եւս կրկնած են նոյն տեղեկութիւնները[40]:

Ի՞նչն է նկատողութեան արժանի յետ-Սեւեանի գրութիւններուն մէջ: Նախ, ձայնաթերթի (score) կամ ձայնագրութեան (recording) իսպառ բացակայութիւնը, եւ հակառակ ասոր, Թահմիզեանի վստահ նկարագրութիւնը «Զէյթունցիներու քայլերգ»-ի ենթադրեալ մշակումին՝ իբրեւ «յատկորոշ» եւ «վարակիչ տրամադրութեան ողջ զօրութեամբ» ստեղծագործութիւն, եւ ամբողջ օփերէթին՝ իբրեւ «հայկական ազգային ոգի»-ի կրող:

Ասկէ ետք կու գայ ժողովրդական նուագարաններու հարցը: Զուհաճեանի մեզի հասած մեծաքանակ ստեղծագործութիւններուն բնագիրները ցոյց կու տան՝ որ երաժշտահանի ոճական ու արհեստավարժական (technical) յղացքէն դուրս էր յօրինել արեւելեան նուագարաններու համար, ուրիշ հարց՝ թէ ան մեծապէս ազդուած էր արեւելեան երաժշտութեան տարբեր չերտերէն: Զուհաճեանի Երեւանի դիւանին մէջ արեւելեան նուագարանի մը գործածութեան ոչ մէկ հետք կը գտնուի:

Վերջապէս, գէյպէքներու եւ գէյթունցիներու հարցը: Ի՞նչ կապ կրնայ ունենալ Զէյթունի հերոսամարտը կամ «Զէյթունցիներու քայլերգ»-ը արեւմտեան Անատոլիայի զէյպէք ցեղախումբին հետ: Անչուչտ, որքան որ ձեռքի տակ չկայ *Զէյպէքլէր*ի լիպրեթթոն, ամէն բան կարելի է սպասել: Բայց մինչ այս կապի անտրամաբանութեան վերացումը, անտրամաբանական կը մնայ գէյթունցիներուն ներմուծումը գէյպէքներու գործերուն մէջ:

Ընդհանուր առմամբ, ի՞նչ է տարբերութիւնը *Ինտիանայ*ի եւ *Զէյպէքլէր*ի տեղեկութիւններու ընթացքներուն միջեւ: Առաջինին աղբիւրը Զուհաճեանի Պոլիսն է, արեւմտահայութիւնը, որմէ անցած է արեւելահայութեան: Երկրորդինը Զուհաճեանէն հեռու գտնուող Թիֆլիսն է, արեւելահայութիւնը, եւ բացի *Բազմավէպ*էն՝ որ անպայման կը ստանար Թիֆլիսի *Մուրճ*ը, տեղեկութիւնը մնացած ու աճած է արեւելահայութեան մէջ:

Երկու պարագաներուն, ձգտումը «աւելի»-ին մնացած է նոյնը: Տարբեր եղած են

այդ «աւելի»-ին հասնելու միջոցները եւ պայմանները:

Բայց ինչո՞ւ *Զէյպէքլէրը* եւ *Զէնկիլէրը* Չուհաճեանին վերագրելու վարկածը չհետաքրքրեց Թրքահայերուն եւ Թուրքերուն: Պարզապէս որովհետեւ անոնք ունէին բոլորովին այլ կարծիք այս օփերէթներու հեղինակներուն մասին:

Մագումով յոյն, ֆրանսահպատակ Ատոլֆ Թալասօ, որ ԺԹ. դարավերջին ապրելով Կ. Պոլսոյ մէջ քաջատեղեակ էր Թրքական թատերական աշխարհին[41], այս երկու օփերէթներուն թէ՛ բառերը եւ թէ՛ երաժշտութիւնը վստահօրէն կը վերագրէ Թուրք թատերագիր, երաժիշտ Ահմէտ Միտհաթին[42]:

1938-ին, Աշոտ Մատաթեան կը գրէ՝ թէ «Ահմէտ Միտհաթ հեղինակեց իր *Զէյպէկլէրը, Զէնկիլէրը* եւ *Զիպան*, որոնք եղանակաւորուած էին զուտ արեւելեան երաժշտութիւնով եւ արեւելեան նուագախումբի համար (ինճէ սազ): Ասոնք ներկայացուեցան Վարդովեանի խումբով, Կէտիկ Փաշայի թատրոնին մէջ»[43]:

Քանի մը տարի ետք, Մատաթեան կը կրկնէ նոյն կարծիքը. «Ակնյայտնի է որ նախնական բնոյթ ունէին *Զենկիլէրի* եւ *Զէյպէկլէրի* նման թատերախաղերը, որոնք արեւելեան երաժշտութեամբ ներդաշնակուած էին եւ արեւելեան նուագախումբով կը ներկայացուէին այդ թուականներուն [իմա՝ 1860-70-ականներուն, Հ. Ա.] Կէտիկփաշայի թատրոնին մէջ: Չուհաճեանն էր որ առաջին անգամ մտադրեց ու ձեռնարկեց յայտ բերել այնպիսի երաժշտական թատերախաղեր, որոնց նիւթը առնուած ըլլայ Թուրք կեանքէ, մեղեդիները արեւելքէն եւ երաժշտական յարդարանքը հիմնուած ըլլայ արեւմուտքին վրայ: Այս տեսութեամբ ան ներդաշնակեց իր առաջին գործը՝ *Արիֆին Հիլէսի* օփէրա-քոմիքը»[44]: Այսինքն, ըստ Մատաթեանին, *Զէնկիլէրն* ու *Զէյպէքլէրը* Թուրքիոյ մէջ ներկայացուող երաժշտականապէս թոյլ ստեղծագործութիւններ էին (այստեղ Չուհաճեանին պատկանելու ակնարկ չկայ), մինչ Չուհաճեան կարողացաւ ստեղծագործել մասնագիտացուած մակարդակով լուրջ երկեր[45]:

Նշան Պէշիկթաշլեան այս զոյգ օփերէթներուն մասին կը գրէ՝ թէ անոնք «Չուհաճեանի երաժշտութեան հաւատարիմ կապկումն ու կեղծում»-ն են[46], որոնց երաժշտական հեղինակն է Ալի Հայտար Պէյ[47]:

Թուրք երաժշտագէտ Ֆարուք Ենէր կը տեղեկացնէ՝ թէ Թովմաս Ֆասուլեաճեանի ղեկավարութեամբ «կը ներկայացուի *Զէյպէկները* անուն օփերէթ մը, որուն նիւթը գրի առնուած էր Ահմէտ Միտհաթ էֆէնտիի կողմէ, իսկ երաժշտական յօրինումի կատարողն էր՝ Խրիստօ էֆէնտի»[48]:

1898 Մարտ 25-ին, Գահիրէի Խտիվական Թատրոնին մէջ տեղի ունեցած թատերական-երաժշտական երեկոյթին կը կատարուին թէ՛ *Զէյպէք* երգախառն կատակերգութիւնը՝ Հայ Թատերական Ընկերութեան կողմէ, եւ թէ՛ *Զէմիրէ*ն ռոմանս մը՝ Վերգինէ (Վիրժինի) Նուարդի կատարումով: Թէ՛ մամուլին յանձնուած յայտարարութեան[49] եւ թէ՛ յետագային գրուած քննախօսականին մէջ[50], *Զէյպէք*ին համար կը յիշատակուի ոչ մէկ հեղինակի անուն, այնինչ *Զէմիրէ*ն յստակօրէն կը վերագրուի Չուհաճեանին:

Ի վերջոյ, երբ Արշակ Պէնլեանի Զուարթ (Վեսելօ) թատերախումբը 1908-ին Գահիրէի մէջ կը ներկայացնէ *Զէյպէքներ* օփերէթը, յայտնի դերասանապետը մամուլին հաղորդած յայտարարութեան մէջ կը նշէ ոչ մէկ երաժշտահանի անուն[51], այնինչ գիտենք՝ որ ընդհանրապէս *Լէպլէպիճի Հօր հօր աղայի* եւ *Քէօսէ Քէհեայի* յայտարարութիւններուն մէջ ան որքան նախանձախնդիր էր նշել Չուհաճեանին անունը:

Համացանցի (Internet) թրքական պետական կայքէջի (website) մը մէջ՝ ուր ըստ արժանուոյն ներկայացուած են Չուհաճեանին գործերը, *Չէյպէքլէրի* լիպրեթթիսթը կը նշուի Ահմէտ Միտհաթ էֆէնտի, իսկ երաժշտահանը՝ Խրիսթօ էֆէնտի[52]:

Թրքական Հանրապետութեան արտաքին գործոց նախարարութեան համացանցի պետական կայքէջի մշակոյթի բաժինին մէջ, *Չէնկի* օփերէթը կը վերագրուի Հայտար Պէյին[53]:

Թրքական-թրքահայ այս բոլոր տեղեկութիւններուն միջեւ թէեւ հակասութիւններ կան, բայց բոլորն ալ համաձայն են մէկ կէտի մը շուրջ՝ թէ *Չէնկիլէրն* ու *Չէյպէքլէրը* Չուհաճեանի ստեղծագործութիւնները չեն:

Յստակ է, այս օփերէթները Չուհաճեանինը չեն:

Ինտիանայի պարագային, «աւելի»-ի ձգտումին շնորհիւ, երբեք չներկայացուած օփերային միակ ձեռագիրը պոլսահայերուն ջանքերով յայտնաբերուեցաւ եւ ուղարկուեցաւ Երեւանի Չուհաճեանի Դիւանը:

Չէյպէքլէր օփերէթը տարածուած գործ մըն է(ր) Թուրքիոյ մէջ, հետեւաբար, անոր ձեռագիր մը կը կարծեմ անկարելի չէ գտնել այսօր, եւ զայն գտնելով, կը կարծեմ, դժուար պիտի չըլլայ յայտնաբերել անոր ոչ-չուհաճեանականութիւնը: Բայց, ի տարբերութիւն *Ինտիանայէն*, զայն փնտռելու գաղափարն անգամ չգոյացաւ: Հասկնալի է, այդ գաղափարը պիտի ծագէր Հայաստանի երաժշտութեան մէջ, քանի որ թրքական-թրքահայ շրջանակները *Չէպէքլէրը* չէին ճանչնար իբրեւ Չուհաճեան: Իսկ ինչո՞ւ չծագեցաւ: Որովհետեւ՝ *Ինտիանան* կը գտնուէր մէկ տեղ մը, մէկ անձի մը քով, հետեւաբար պէտք էր «փրկել» զայն, այլապէս այդ անձի անյայտացումով պիտի անյայտանար նաեւ ձեռագիրը, մինչդեռ *Չէպէքլէրը* ամէն տեղ էր, չունէր մէկ սեփականատիրոջ անուն, հետեւաբար չկար անոր կորուստի գաղափարին «վախ»-ը: Որովհետեւ՝ *Ինտիանայի* միջոցով դիմելով «աւելի»-ին, արեւելահայ երաժշտագիտութիւնը համոզուած էր (գոնէ անոր յայտնաբերումէն առաջ) Չուհաճեանի հեղինակութեան վարկածին, մինչդեռ *Չէյպէքլէրի* պարագային, նոյն երաժշտագիտութիւնը ներքին տատանում մը ունէր՝ որ երաժշտութեան յայտնաբերումով, *Չէյպէքլէրի* միջոցով գիտական միտքին մէջ արդէն տեղ գտած «աւելի»-ն կրնար դառնալ «պակաս», այսինքն՝ երաժշտագիտութիւնը այնքան ալ համոզուած չէր հեղինակային հարցին առնչութեամբ:

ԱՐՇԱԿ Բ.՝ ԻԲՐԵՒ Թ. ԹԷՐԶԵԱՆԻ ԹԱՏՐԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ՆՈՒԱԳԱԿՑՈՂ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆ

1959-ին, խորհրդահայ թատերագէտ Վ. Թէրզիպաշեան, անդրադառնելէ ետք Թովմաս Թէրզեանի լիպրեթթոյին հիման վրայ Չուհաճեանի յօրինած *Արշակ Բ.* օփերային մասին, կ'աւելցնէ. «Յայտնի է նաեւ, որ Թովմաս Թէրզեանի այդ պատմական ողբերգութիւնը, Չուխաջեանի երաժշտութեան նուագակցութեամբ ոչ որպէս օպերա, այլ որպէս դրամա բեմադրուել է 1869 թուին»[54]:

«Յայտնի է» արտայայտութիւնը պէտք է փոխարինէ փաստագրութեան, կամ փաստագրութեան բացակայութեան: Թէրզիբաշեանի վարկածը հաստատող ոչ մէկ

փաստ կայ, Թէրզիբաշեան ինքը անծանօթ է որեւէ փաստի:

Զգտում մը «աւելի»-ին, անկասկած:

ԱՐՇԱԿ Բ.Ի ՀԱՅԵՐԷՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿԸ

1901-ին, Ս. Փեթերսպուրկի մէջ լոյս տեսած ռուսերէն յօդուածի մը մէջ, Եղիշէ Բաղդասարեան կը յայտարարէ Չուհաճեանի *Արշակ Բ.* օփերային թէ՛ իտալերէն եւ թէ՛ հայերէն երգային տարբերակներու գոյութեան մասին, առանց երբեք հիմնաւորելու իր տեղեկութիւնը[55]: Ասիկա լոկ ենթադրութեան մը արդիւնքն է, գրուած Չուհաճեանի գործած միջավայրէն մղոններ հեռու գտնուող Ս. Փեթերսպուրկաբնակ Բաղդասարեանին կողմէ, երաժշտահանի մահէն երեք տարի ետք:

Մէկ դար ետք, Թահմիզեան կը կրկնէ միեւնոյն գաղափարը.

«Կարեւոր է նշել, որ Թ. Թէրզեանը օպերայի թատերատեքստը (libretto) յօրինել է նախ իտալերէն, յետոյ շարադրել դրա հայերէն տարբերակը: Եւ Չուխաճեանն էլ, համապատասխանաբար, երկու ձայնատետր (score) է ստեղծել, մէկը՝ իտալերէնով, որ հասել է մեզ, միւսը՝ հայերէնով (վերջինս կորել է, բայց դժուար չէ վերականգնել այն):

«Ամէն ինչից երեւում է, որ օպերայի հայերէն տարբերակի բեմադրութիւնը Չուխաճեանն ու Թէրզեանը համարել են իրենց հեռաւոր նպատակը: Պոլսահայ մտաւորականութիւնն ու երիտասարդութիւնը սպասելով սպասել են յատկապէս հայերէնով տրուելիք ներկայացմանը: Զափազանց շահագրգռուած վերաբերմունք են ցուցաբերել, այդ տեսակէտով, առանձին երաժշտասէրներ, եւ նախ՝ հանրածանօթ լուսանկարիչ Գէորգ Ապդուլլահը: Սակայն, տարիների աշխատանքով ստեղծելով եւրոպական չափանիշերով քննադատութեան, այլեւ ժամանակի մեծ քննութեանը դիմանալու ընդունակ հայկական առաջին օպերան, նուագայարդարը պարզ գիտակցել է, որ սկզբնական շրջանում այն պէտք է բեմադրուի որեւէ իտալական խմբի ուժերով: Հայ հասարակութիւնը դեռեւս չունէր ոչ նման բեմադրութիւններ իրականացնելու համար անհրաժեշտ նիւթական միջոցներ (դրանք հոգալու կոչուած որեւէ մարմին), եւ ոչ էլ մասնագիտական կրթութիւն ստացած երգիչ-երգչուհիներ եւ առհասարակ կատարողական համապատասխան կազմ»[56]:

Թահմիզեան՝ թէեւ կտրականապէս կը հրաժարի որեւէ սկզբնաղբիւր նշելէ, բայց հաստատօրէն հիմնուած է Ե. Բաղդասարեանի վերոյիշեալ դրոյթին վրայ: Արդարեւ, եթէ Բաղդասարեանին գրածը 1901-ին լոկ պզտիկ տեղեկութիւն մըն էր եւ աննշան մղում մը դէպի «աւելի»-ն, Թահմիզեան՝ իր սովորական հրաշալի ու անսահման պատմողական ոճով, գեղեցիկօրէն կը շրջագարդէ «աւելի»-ն, զայն դարձնելով ակնառու եւ վճռական:

Ինչպէս Թէրզիբաշեանի «յայտնի է» խօսքը, Թահմիզեանի «կարեւոր է նշել» եւ «ամէն ինչից երեւում է» արտայայտութիւնները կը փոխարինեն փաստագրութեան բացակայութեան:

Յետոյ կու գայ *Արշակ Բ.*ի հայերէնը «դժուար չէ վերականգնել» խօսքը: Ճիշդ է, Թ. Թէրզեան *Արշակ Բ.* օփերայի լիպրեթթօն «յօրինել է նախ իտալերէն, յետոյ շարադրել դրա հայերէն տարբերակը»: Ասիկա դիւրութեամբ կը փաստուի կարդալով

1871-ին Պոլսոյ մէջ մէկ գրքոյկի մէջ Թէրզեանի համատեղած իտալերէն եւ հայերէն լիպրեթթոներուն[57]: Այստեղ, իտալերէնին մեծ մասը, բայց ոչ երբեք բոլորը, համապատասխան է Զուհաճեանի նուագագրութեան (orchestral score)[58]: Գալով հայերէն տարբերակին, պարզապէս անկարելի է զայն վերականգնել: Թէրզեանի հայերէն տողերուն վանկերուն քանակը բոլորովին տարբեր է իտալերէնէն, եւ զանոնք ձայնանիշերուն տակ տեղաւորելու համար պէտք է կատարել երաժշտական եւ մեղեդային շատ մեծ փոփոխութիւններ: Ուրիշ հարց, թէ կարելի է նորովի թարգմանել Թէրզեանին իտալերէնը, ինչպէս վերջերս ըրաւ Ժիրայր Բաբազեան[59]: Թէրզեանի տպագրած հայերէն տարբերակին անհամատեղութիւնը Զուհաճեանի երաժշտութեան հետ ցուցանիշ մըն է՝ որ երաժշտահանը հայերէն *Արշակ Բ.* չէ յօրինած:

Ինչո՞ւ այսքան կարեւոր էր արեւելահայ երաժշտագիտութեան համար տեսնել հայերէն *Արշակ Բ.* մը, ձգտիլ «ազգային աւելի»-ին: Անցեալ յօդուածի մը մէջ նշած էի դասական ազգայնապաշտութեան (classical nationalism) մասին[60], որուն հետեւորդները, ինչպէս կը բացատրէ Սթանֆորտի փիլիսոփայութեան հանրագիտարանը՝ «յաճախ զգաստ են իրենց պաշտպանած ու բարձրացուցած մշակոյթի բնոյթին նկատմամբ, ինչպէս նաեւ ազգ-պետութեան [nation-state] հանդէպ ժողովուրդի ունեցած վերաբերմունքի բնոյթին նկատմամբ: Այս զգոյշ վերաբերմունքը կը կրէ կարգ մը հնարաւոր վտանգներ, քանի որ տուեալ մշակոյթի մը բազմաթիւ տարրեր՝ որոնք տիեզերապաշտ են [universalist] կամ պարզապէս ոչ ճանաչելիօրէն ազգային, կրնան դառնալ, եւ երբեմն պիտի դառնան, նման ազգայնապաշտ խանդավառութիւններուն զոհը»[61]: Կը նշանակէ, Զուհաճեանին «ազգային» տեսնելու համար անհրաժեշտութիւն մըն է *Արշակ Բ.*ը եւս տեսնել «ազգային» լեզուով, այսինքն *Արշակ Բ.*ը դարձնելով «աւելի ազգային», Զուհաճեան եւս կը դառնայ «աւելի ազգային» կամ պարզապէս «աւելի»:

Դասական ազգայնապաշտութիւն, անկասկած:

ԴԱՇՆԱԿՈՒՄ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՏԱՐԱԳԻ

Արշաւը դէպի «աւելի»-ն կարելի է շարունակել բոլորովին անակնկալ, զարմանալի ու խորապէս ազգային «յայտնագործութեամբ»:

1999-ին Թահմիզեան կը յայտարարէր՝ թէ Զուհաճեան դաշնակած է (arranged) հայկական Պատարագը՝ ըստ աւանդական եղանակներու[62]: Թահմիզեանին աղբիւրը երաժշտահանի դիւանին մէջ գտնուող չորս թերթէ կազմուած ոչ-ինքնագիր, անյայտ ձեռագիրով շարադրուած Պատարագի երեք երգեր են: Նշեմ՝ որ այստեղ Թահմիզեան նկատի չունի ինքնատեղծ մեղեդիներով Զուհաճեանի յօրինած «Խորհուրդ խորին»-ը, «Սուրբ, սուրբ»-ը եւ «Հայր մեր»-ը, այլ խօսքը իսկական դաշնակումի մը մասին է:

Թահմիզեան կը հրապարակէ այս Պատարագէն քաղուածք մը, զոր նոյնութեամբ կը մէջբերեմ այստեղ.

Պատարագ, «Քրիստոս ի մէջ»





Տարբեր պատճառներ կը մղեն ինծի ենթադրելու՝ որ անոնք Զուհաճեանի գործերը չեն.

1.-Ոչ-ինքնագիր ձեռագիրը:

2.-Զուհաճեանին ժամանակակից եւ ընդհանրապէս պոլսական մամուլին քար լռութիւնը Պատարագի դաշնակումի մը գոյութեան մասին:

3.-Բերուած օրինակին դաշնակումները (harmony) խիստ նախնական (primitive) են, հիմնաձայն-սուպտոմինանթ-տոմինանթ դաշնեակային (chordal) կոյտերու ինքնանպատակ տեղաշարժումներով: Նուագակցութիւնը չոր է, անհրապոյր եւ ինքնանպատակ, հեռու չուհաճեանական ճկունութենէն:

Դիւանին մէջ գտնուող այս դաշնակումները անյայտ անձի մը յղացումներն են: Զուհաճեանի երեւանեան դիւանին մէջ կը գտնուին անյայտ ձեռագիրներով գրուած այլ երաժշտահաններու բազմաթիւ մեծ ու փոքր ստեղծագրութիւններ, ինչպէս Սմբատ Քէսէճեանի յօրինումները, Հայտար Պէյի *Բէմպէ Քըզ* օփերէթը եւ այլն, որոնք

Երեւան հասած են տարբեր վայրերէ եւ դիւանի աշխատակիցներուն կողմէ պատահականօրէն տեղադրուած Զուհաճեանի դիւանին մէջ: Մէկ խօսքով, դիւանին մէջ գտնուող ոչ բոլոր բնագիրները Զուհաճեանի ստեղծագործութիւններն են: Ահա անոնցմէ մէկն է Պատարագի յիշեալ դաշնակումները:

Եւ «ազգային աւելի» մը:

ՈՐՔԱ՞Ն ԿԱՐԵԼԻ Է ԴԻՄԱԴՐԵԼ «ԱՒԵԼԻ»-Ն

Այստեղ նպատակս է ուշադրութեան յանձնել երեք անյայտ ստեղծագործութիւններու անուններ՝ որոնց մասին 1875 թուականին նշած է պոլսահայ *Միմոս* հանդէսը, զանոնք առնչելով Զուհաճեանի անունին հետ:

Այսպէս, 1875 Սեպտեմբեր 24[/Հոկտեմբեր 6]-ին, յիշեալ հանդէսը (Թիւ 10, էջ 73-74) կը հրապարակէ հայատառ Թրքերէն հետեւեալ լուրը.

ՕՍՄԱՆԼԸ ՕԲԷՐԱ ԳՈՒՄԲԱՆԻԱՍԸ

Տիգրան էֆէնտի Չուհաճըեան քահիբը իտարէսինտէ օլարագ, պու չարշէմպիհ ախշամը, Պէյօղլու Բալէ տը Քրիսթալ թէաթրօսունտա, *ՔԷՕՍԷ ՔԵՀԵԱ* նամ օբէրա օյնանաճագ իլք տէֆա օլարագ:

Միլլէթիմիզին պատիի իֆթիխարը օլան իշպու թէշպպիւսաթ, տօղրուսու հէր սընըֆ ահալինին թէշվիգինէ շայէսթէ օլմալը տըր:

Ումարըզ քի մումայիլէյհ սանաթքեար էֆէնտի (Առթիստ) Օսմանլը մուզիգասընը իքլամէ էտիրտիկի գատար, թէնօր վէ բրիմատօնլար եէթիշտիրէպիլմիշ տիր. զիրա պիզճէ էն էհէմմիեէթլիսի վէ էն միւշքիլլի պու ազթէօր մէսէլէսի տիր. եօզսա եէնիտէն օբէրա եաբմաղէ գալսա, Չուհաճեան էֆէնտի պիրազ տիչինի սըգսա, պիր այտա թէքմիլ պիր օբէրա եաբապիլէճէք տիր. պու տէտիկիմիզին թաստիգի իչիւն ալթը այ զարֆընտա եաբմըշ օլտուղու օբէրալարըն իսիմլէրինի տէրճ իտէրիզ:

ԼԷՊԼԷՊԻՃԻ ՀՕՐՀՕՐ
ԼԻՒԼԷՃԻ ԱՀՄԷՏ
ՍԹԱՆՊՕԼ ՏԻԼԷՆՃԻԼԷՐԻ
ԹՕԲՃՈՒԼԱՐ:

Ստորեւ կը հրատարակեմ անոր հայերէն թարգմանութիւնը՝ զոր սիրայօժար կատարեց Մելգոնեան հաստատութեան տնօրէն՝ տիար Կարապետ Տաքէսեան, միջնորդութեամբ Փարիզի Տիգրան Զուհաճեան Հետազօտական Կեդրոնին, որոնց կը յայտնեմ անկեղծ շնորհակալութիւններս: Թարգմանութեան մէջ ուղղանկիւն փակագիծերու մէջ գրուած բոլոր բառերը Տաքէսեանի սեփական մեկնաբանութիւններն են.

ՕԲԵՐԱՅԻ ՕՍՄԱՆԱԿԱՆ ԽՄԲԱԿ

Տիգրան Էֆէնտի Չուհաճեանի ղեկավարութեամբ, այս չորեքշաբթի իրիկուն, Պէյօղլուի Palais de Cristal թատրոնին մէջ առաջին անգամ ըլլալով պիտի ներկայացուի *ՔԷՕՍԷ ՔԵՀԵԱ* անուն օբերան:

Մեր ազգին համար պատուաբեր այս նախաձեռնութիւնը պէտք է արժանանայ քաջալերանքի:

Մեր կարծիքը այն է որ անուանի արուեստագէտ այս պարոնը Օսմանական մուզիքան [fanfare] իր հասցուցած կատարելութեան համապատասխան՝ պատրաստած է նաեւ tenor-ներ եւ primadonna-ներ: Որովհետեւ, մեզի համար [մեր կարծիքով] ամենակարեւոր եւ ամենադժուարին խնդիրը արուեստագէտի [պատրաստելու] խնդիրն է: Թէ ոչ եթէ կրկին օբերա գրել [յօրինել] ըլլայ հարցը, Չուհաճեան էֆէնտին քիչ մը ակռան սեղմելով [փոքր ճիգով] մէկ ամսուայ մէջ կրնայ օբերա մը ամբողջացնել [ամբողջութեամբ յօրինել]: Մեր այս ըսածին որպէս փաստ կը նշենք վեց ամսուայ ընթացքին ըրած [յօրինած] օբերաներուն անունները.

ԼԷՊԼԷՊԻՃԻ ՀՕՐՀՕՐ

ԼԻԽԼԷՃԻ ԱՀՄԷՏ

ՍԹԱՆՊՕԼ ՏԻԼԷՆՃԻԼԷՐԻ

ԹՕՔՃՈՒԼԱՐ:

Հետաքրքրականը յօդուածին վերջին մասն է՝ ուր նշուած է չորս ստեղծագործութեան խորագիր: Անոնցմէ միայն մէկը՝ *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա* օփերէթը վաւերականօրէն Չուհաճեանի հեղինակութիւնն է: Միւս երեքը անծանօթ են չուհաճեանագիտութեան: *Միմոսի* յօդուածին մէջ օգտագործուած «օփերա գրել», «օփերա մը ամբողջացնել» նախադասութիւնները կրնա՞ն յուշել՝ որ ակնարկուող ստեղծագործութիւնները Չուհաճեանի յօրինումներն են:

Չմոռնանք, որ 1875 թուականը Չուհաճեանի օփերէթային գործունէութեան ամենաբեղուն շրջանն էր: Ինչո՞ւ այդ ժամանակահատուածի պոլսահայ մամուլը անընդհատ կը յիշէր միայն երեք օփերէթները (*Արիֆին հիյլէսի, Քէօսէ Քէհեա, Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա*)՝ եթէ Չուհաճեան նոյն շրջանին յօրինած էր նաեւ այլ մեծակտաւ երկեր: Արդեօք վերջինները յաջողութիւն չէ՞ն արձանագրած: Կամ չի՞ կրնար ըլլալ որ *Միմոս* երգիծաթերթը ակամայաբար սխալ տեղեկութիւն հաղորդած է, հետեւած ըլլալով «աւելի»-ի ուղղութեան:

Ասկէ ութը տարի առաջ, հիմնուելով *Միմոսի* նոյն յօդուածին վրայ, ես ինքս կը պնդէի՝ որ «ակնարկուող ստեղծագործութիւնները Չուհաճեանի յօրինումներն են»[63], այդ ժամանակ երջանիկ զգալով մասնակցած ըլլալու Չուհաճեանի «աւելի»-ին: Ապա կոչ կ'ուղղէի պոլսահայերուն «թերթել 1870-ական թուականներու թրքական մամուլը» գտնելու համար յաւելեալ տեղեկութիւններ, եւ յօդուածս կ'եզրակացնէի այսպէս. «*Լիւլէճի Ահմէտ, Սթանպօլ Տիլէնճիլէրի* եւ *Թօքճուլար* օփերա-օփերէթներու խնկութեան յայտնաբերումը նոր էջ մը կրնայ բանալ Չուհաճեանի երաժշտական ժառանգութեան մէջ եւ նախամուտք մը հանդիսանալ նոր որոնումներու»[64]:

Չգտում մը դէպի «աւելի»-ն...:

ՀԱՅԿ ԱԻԱԳԵԱՆ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Սպիրիդոն Մելիքեան, *Կոմիտասի ստեղծագործութիւնների անալիզը*, Հրատարակութիւն Մելքոնեան Ֆոնդի, Երեւան, 1932, էջ 3:

2.-Ալեքսանդր Շահվերդեան, *Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ XIX-XX*

դ.դ. *(մինչսովետական շրջան)*, խմբագրութեամբ Ռ. Աթայեանի, Հայպետհրատ, Երեւան, 1959, էջ 398:

3.-Ցիցիլիա Բրուտեան, *Կոմիտաս*, Հայաստան Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1969, էջ 100:

4.-Իզաբելա Եոլեան, *Կոմիտաս*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1969, էջ 6:

5.-Մարգարիտ Յարութիւնեան, *Կոմիտաս*, Հայկական ՍՍՀ Գիտելիք Ընկերութիւն, Երեւան, 1969, էջ 34:

6.-Ռոբերտ Աթայեան, «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգութիւնը», *Կոմիտասական*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1969, էջ 33:

7.-Մաթեւոս Մուրադեան, *Հայ երաժշտութիւնը XIX դարում եւ XX դարասկզբում*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1970, էջ 477:

8.-Յակոբ Ասատուրեան, «Կոմիտասեան երգին կազմութիւնը», *Կոմիտասական*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1981, էջ 127:

9.-Գէորգ Գէօդակեան, *Կոմիտաս*, ՀՀ ԳԱԱ Գիտութիւն Հրատարակչութիւն, Երեւան, 2000, էջ 33:

10.-Կոմիտաս, *Ժողովրդական երգեր. ազգագրական ժողովածու*, հայկական նոտագրութիւնից փոխադրեց եւրոպականի, առաջաբանով եւ դիտողութիւններով՝ Սպիրիդոն Մելիքեան, ՀԽՍՀ Պետհրատի Երաժշտական Սեկտոր, Երեւան, 1931:

Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու. Հայ ժողովրդական երգեր եւ պարերգեր*, հատոր Բ., կազմող Մ. Ղ. Աղայեան, խմբագիր Խ. Ս. Քուշնարեան, Հայպետհրատ, 1950:

11.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, կազմեց, խմբագրեց եւ ծանօթագրեց Ռ. Աթայեան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտութիւն Հրատարակչութիւն, Երեւան, հատոր Թ.՝ 1999, հատոր Ժ.՝ 2000, հատոր ԺԱ.՝ 2000, հատոր ԺԲ.՝ 2003, հատոր ԺԳ.՝ 2004, հատոր ԺԴ.՝ 2006:

12.-*Ինտիանա* օփերային եւ *Զէպէքլէր* ու *Զէնկիլէր* օփերէթներուն մասին գրութեանս նախնական տարբերակը *տե՛ս*՝ «Զուհաճեանին վերագրուող ստեղծագործութիւններ», *Ջահակիր*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 20 Մայիս 1999, թիւ 1403, էջ 3-4, եւ 3 Յունիս 1999, թիւ 1404, էջ 3-4:

13.-«Թուրքիոյ երաժշտական թատրոնը», *Երջանիկ Զատիկ*, Կ. Պոլիս, 1941, էջ 27:

14.-Վահրամ Բարունեան, «Տիգրան Զուհաճեան եւ իր գործը (1837-1898)», *Քուլիս*, հանդէս, Իսթանպուլ, 1 Ապրիլ 1975, թիւ 7-679, էջ 13:

15.-Աչոտ Մատաթեան, «Տիգրան Զուհաճեան», *Անի*, ամսագիր, Կ. Պոլիս, Յունիս 1946, թիւ 2, էջ 39 եւ Օգոստոս 1946, թիւ 4, էջ 33:

16.-*Հայ կեդրոն*, տարեցոյց, 1956, էջ 216:

17.-Ֆերիդ Ռադիբ Թունքօր, «Տիգրան Չուխաճեան», թարգմ. Պերճ Էրզիեան, *Քուլիս*, հանդէս, Իսթանպուլ, 1 Դեկտեմբեր 1960, թիւ 23 (335), էջ 20:

18.-Գառնիկ Ստեփանեան, «Տիգրան Չուխաջեանի նորայայտ օպերան», *Գարուն*, ամսագիր, Երեւան, Ապրիլ 1977, թիւ 4, էջ 28:

19.-Բարունեան, նչ. յօդ.ը, էջ 13:

20.-Ստեփանեան, նչ. յօդ.ը, էջ 28:

21.-Անդ, էջ 28:

22.-Այս ընդհանուր կորագիծէն դուրս է Ֆարուք Ենէրի տեղեկութիւնը, ըստ որուն Թեմաչայը հիւնէր անունով խումբ մը ներկայացուցած է «Տիգրան Գալէմճեանի կողմէ գրի առնուած եւ Թոնի Կորոքի կողմէ դաշնաւորուած *Ինտիանա* անուն խաղը, որ օփերա մըն էր» (Ֆարուք Ենէր, «Թուրքեւհայ յարաբերութիւնները երաժշտական կեանքէն ներս», *Քուլիս*, Յունիս 1996, թիւ 1098, էջ 11): *Ինտիանա* խորագիրով ուրիշ օփերա մը ե՞ւս յօրինուած է արդեօք:

23.-Գառնիկ Ստեփանեան, «Տ. Չուխաճեանի մի անյայտ օպերայի մասին», *Սովետական*

արուեստ, ամսագիր, Երեւան, 1957, թիւ 2, էջ 49-50:

24.-Սիրվարդ Գարամանուկ Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի տնօրէնութեան կ'ուղարկէ նամակ մը, ուր հանգամանօրէն կը բացատրէ ձեռագիրի գնումին եւ Հայաստան առաքումին պայմանները: Այս նամակը *տե՛ս Ծիծեռնակի* այս թիւը, էջ 22-25:

25.-Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Չուհաճեանի ձեռագիրները 1990-ականներուն սկիզբը ենթարկուեցան վերամշակումի եւ ստացան նոր թուագրումներ: Ես պիտի նշեմ թէ' հին եւ թէ' նոր թուագրումները: Օրինակ, «թիւ 30 (ՀԹ 137)» կը նշանակէ՝ որ տուեալ ձեռագիրի այսօրուան թուագրումն է 30, որ նախապէս՝ հին թուագրութեամբ (ՀԹ) եղած էր 137:

26.-Ստեփանեան, «Տիգրան Չուխաջեանի նորայայտ օպերան», էջ 26-30:

27.-Մաթեւոս Մուրադեան, «*Ինդիանա* օպերայի կլաւիրի մասին», *Գարուն*, ամսագիր, Երեւան, Ապրիլ 1977, թիւ 4, էջ 30-32:

28.-Յովսէփ Եազըճեան (1838-1893), դերասան, թատերագիր, թարգմանիչ: Ծնած է Կ. Պոլիս: Կրթութիւնը ստացած է Վենետիկի Մուրատ Ռափայէլեան Վարժարանը: Խաղացած է պոլսահայ տարբեր թատերախումբերու հետ: Հեղինակն է ինքնուրոյն ու թարգմանուած թատրերգութիւններու (իր մասին *տե՛ս* Գառնիկ Ստեփանեան, *Կենսագրական բառարան*, հատոր Գ., գիրք 1, Երեւան, 1990, էջ 97):

29.-Ստեփանեան, նչ. յօդ.ը, էջ 27-28:

30.-Մուրադեան, նչ. յօդ.ը, էջ 31-32:

31.-Ստեփանեան, նչ. յօդ.ը, էջ 28:

32.-*Տե՛ս*, օրինակ, *Զէմիրէ*ի առանձին նուագամասերը, Չուհաճեանի Դիւան, թիւ 23-24 (ՀԹ 8):

33.-Հ. Սեւեան, «Թատրոնի շուրջը», *Մուրճ*, ամսագիր, Թիֆլիս, Ապրիլ 1898, թիւ 4, էջ 552:

34.-Հ. Ս[իմոն] Երեմ[եան], «Հայ Վերտին», *Բազմավէպ*, Վենետիկ, Փետրուար 1899, էջ 81:

35.-Կրեսչենդօ, «Մի փոքրիկ ակնարկ մեր երաժշտութեան մասին», *Մուրճ*, Յունուար 1905, թիւ 1, էջ 127:

36.-Գառնիկ Ստեփանեան, *Ուրուագիծ արեւմտահայ թատրոնի պատմութեան*, հատոր երկրորդ, Հայկական ՍՍՀ Գիտութիւնների Ակադեմիայի Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1969, էջ 423:

37.-Մաթեւոս Մուրադեան, *Հայ երաժշտութիւնը XIX դարում եւ XX դարասկզբում*, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1970, էջ 180:

38.-Նիկողոս Թահմիզեան, *Երաժշտութիւնը հայկական Կիլիկիայում*, Հայկական ՍՍՀ Գիտելիք Ընկերութիւն, Երեւան, 1989, էջ 5-6:

39.-Նիկողոս Կ. Թահմիզեան, «Տիգրան Չուխաջեան. կեանքը», *Հանդէս ամսօրեայ*, հայագիտական ուսումնաթերթ, Վիեննա, Յունուար-Դեկտեմբեր, 1994, էջ 144:

40.-Իբր հետեւանք վերոյիշեալներուն, նոր երգարաններու մէջ *Զէյթունցոց քայլերգը* հրատարակուեցաւ իբր Չուհաճեանի հեղինակութիւն (*տե՛ս Ոսկեփորիկ*, կազմեց եւ խմբագրեց Ն. Թահմիզեան, Երեւան, 1982, էջ 120. *Ձայնագրեալ եւ պատկերազարդ յեղափոխական երգարան*, խմբագրեց եւ կազմեց Կարապետ Հաննէսեան, Պէյրութ, 1984, էջ 63. *Հայ երգանի*, կազմող՝ Մ. Ջաւախք, Երեւան, 1985, էջ 124-125): Հին երգարաններուն մէջ հեղինակը նշուած չէ (*տե՛ս Պատկերազարդ ձայնագրուած հայկական երգարան*, երրորդ տպագրութիւն, աշխատակցութեամբ Ահարոն Մըրլեանի եւ ծանօթ երաժիշտներու, Կ. Պոլիս, Զարդարեան Հրատարակութիւն, անթուակիր, էջ 66-67. *Գանձարան հայկական երգերու*, երաժշտական խմբագրութիւն՝ Աշոտ Պատմագրեան, Գահիրէ, անթուակիր, էջ 105-106):

41.-Իր մասին *տե՛ս Անահիտ*, հանդէս, Փարիզ, Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1899, թիւ 1-2, էջ 30:

42.-Ատոլֆ Թալասօ, «Թրքական ժամանակակից թատրոնը», *Անահիտ*, Դեկտեմբեր 1904, թիւ 12, էջ 195:

43.-Աշոտ Մատաթեան, «Գուսաններգութիւնը Թուրքիոյ մէջ», *Ընդարձակ տարեգիրք Հիւանդանոցի 1939*, Իսթանպուլ, 1938, էջ 68:

44.-Աշոտ Մատաթեան, «Տիգրան Չուհաճեան», *Անի*, Յունիս 1946, թիւ 2, էջ 38:

45.-Ճիշդ է, զգուշութեամբ վերաբերուեցայ *Ինտիանա*յի մասին Մատաթեանի արտայայտած կարծիքին: Բայց այստեղ տարբեր է պարագան: *Զէյպէքլէր*ն ու *Զէնկիլէր*ը՝ ի տարբերութիւն *Ինտիանայ*էն, լայնօրէն տարածուած ստեղծագործութիւններ էին, որոնց ծանօթ պէտք է ըլլար թրքական թատերական կեանքով զբաղուող ոեւէ անձ:

46.-Նշան Պէշիկթաշլեան, «Տիգրան Չուհաճեան», *Ակօս*, ամսագիր, Պէյրութ, Մայիս-Յունիս-Յուլիս 1955, թիւ 5-6-7 (75), էջ 124:

47.-Անդ, էջ 133:

48.-Ֆարուք Եներ, «Թուրքեւհայ յարաբերութիւնները երաժշտական կեանքէն ներս», *Քոլիս*, Յունիս 1996, թիւ 1098, էջ 11:

49.-«Թատրոն Խտիվական», *Փարոս*, երկօրեայ, Գահիրէ, 23 Մարտ 1898, Ա. տարի, թիւ 85, էջ 3:

50.-«Ընթերցասիրաց երեկոյթը», *Փարոս*, 26 Մարտ 1898, Ա. տարի, թիւ 86, էջ 2:

51.-«Զուարթին վերջինը», *Լուսաբեր*, եռօրեայ, Գահիրէ, 2 Մայիս 1908, Դ. տարի, թիւ 515, էջ 3:

52.-«Operet», www.izdob.gov.tr/operet.htm:

53.-www.mfa.gov.tr/grupc/cj/cja/cjab/cscenic.htm:

54.-Վ. Թէրզիբաշեան, *Հայ դրամատուրգիայի պատմութիւն 1668-1868*, Երեւան, 1959, էջ 360:

55.-Եղիշէ Ա. Բաղդասարեանց, «Նիեսքոլքօ սլով օպ արմիանսքոյ մուզիքի» [*ռուսերէն*՝ Քանի մը խօսք հայկական երաժշտութեան մասին], *Ռուսկայա մուզիքալնայա կազեդա*, Ս. Փեթերսպուրկ, 13-20 Մայիս 1901, թիւ 19-20, էջ 522:

56.-Նիկողոս Թահմիզեան, *Տիգրան Չուխաճեան. կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը*, Դրազարկ Հրատարակչութիւն, Փասատինա, 1999, էջ 38:

57.-*Արշակ Բ.*, թատերանուագ ի չորս հանդէսս, քերթուած Թովմաս Ռ. Թէրզեանի, երաժշտութիւն Չուխաճեան Տիգրանայ, Տպագրութիւն Քիրիշճեան եւ Ընկ., Կոստանդնուպոլիս, 1871 (իտալերէն եւ հայերէն):

58.-Չուհաճեանի նուագագրութեան (orchestral score) մէջ գրուած լիպրեթթոյին եւ Թէրզեանի տպագրածին միջեւ եղած նմանութիւններն ու տարբերութիւնները *տե՛ս* Ժիրայր Բաբազեան, «Լիպրեթթօ», Տիգրան Չուհաճեան, *Արշակ Բ.*, երգի եւ դաշնակի համար, Գահիրէի Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միութեան Հրատարակչութիւն, Գահիրէ, 2000, էջ 409-412:

59.-*Arsace II*, an opera in four acts by Dikran Tchouhadjian, libretto by Tommaso Tersian, Dramaturgical editing and English singing version Gerald Papasian [*անգլերէն*՝ *Արշակ Բ.*, օփերա չորս արարով, երաժշտութիւն՝ Տիգրան Չուհաճեան, լիպրեթթօ՝ Թովմաս Թէրզեան, թատերական խմբագրութիւն եւ անգլերէն երգեցիկ տարբերակ՝ Ժիրայր Բաբազեան], Սան Ֆրանսիսքօ, 2001:

60.-Հայկ Աւագեան, «Չուհաճեանի *Գարուն* ռոմանսը՝ ճամբաններու խաչաձեւումին մէջ. Հայ-թրքական վնասուածքն ու ներթափանցումները, եւ երաժշտութեան տեսողական խորհրդանշաններն ու ժամանակաւոր հոսանքը», *Մրճռնակ*, Յուլիս-Հոկտեմբեր 2007:

61.-"Nationalism" [*անգլերէն*՝ Ազգայնապաշտութիւն],
http://plato.stanford.edu/entries/nationalism/:

62.-Թահմիզեան, նշ. աշխ.ը, էջ 113, 125-126:

63.-«Լուսաբանութեան կարօտ հարց մը», *Ջահակիր*, 25 Նոյեմբեր 1999, թիւ 1415, էջ 3:

64.-Անդ:

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄ

ՍԻՐՎԱՐԴ ԳԱՐԱՄԱՆՈՒԿԻ ՆԱՄԱԿԸ *ԻՆՏԻԱՆԱ* ՕՓԵՐԱՅԻ ՁԵՌԱԳԻՐԻՆ ՄԱՍԻՆ

1970-ականներուն սկիզբը, պոլսահայ անուանի երաժշտահան Սիրվարդ Գարամանուկի ջանքերով *Ինտիանա* օփերային ձեռագիրը կը հասնի Երեւան եւ կը հանգրուանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Զուհաճեանի Դիւանին մէջ[1]։

Թանգարանին ուղղուած նամակի մը մէջ, Գարամանուկ տուեալներ ու մանրամասնութիւններ կը հաղորդէ ձեռագիրի գնումի եւ առաքումի պայմաններուն մասին։ Նամակը՝ իր բովանդակած պատմական հետաքրքրական տեղեկութիւններուն համար, կարեւոր կը սեպեմ հրատարակել ստորեւ։

Ան կը պահուի Երեւանի Զուհաճեանի Դիւանին մէջ, թիւ 152 (ՀԹ 151)։ Կազմուած է երեք թերթէ։

Հ. Ա.

27/7/972 Բարիզ
Բրօֆէսէօր Մելիքսէթեան
Տնօրէն Երեւանի Մշակոյթի եւ Արուեստի Թանգարանի

Յարգելի Տիար

Նախ կ'ուզեմ ներկայացնել ինքզինքս. կը կոչուիմ Սիրվարդ Գարամանուկ, Իսթանպուլահայ դաշնակահար եւ երգահան. ունիմ վաթսունէ աւելի երգի, խմբերգի եւ դաշնակի համար գրուած հեղինակութիւններ որոնցմէ վերջերս Յ. Թումանեանի հարիւրամեակի առթիւ գրուած *Դժար Տարի* եւ *Ախթամար* երգչախումբի եւ նուագախումբի համար գրուած կտորները երկու տարուան ընթացքին չորսական անգամ գործադրուեցան յաջողութեամբ։ Այդ գործերու առաջին ելոյթի առթիւ շինուած յիշատակի երգացանկ մը ճամբորդ բարեկամի մը միջոցաւ ղրկած էի հայրենիք. յետոյ նամակէ մը տեղեկացայ թէ Պրն. Հենրիկ Անասեանի քով ի պահ կը մնայ։ Յարգելի բրօֆէսէօր շատ ուրախ պիտի ըլլայի եթէ առիթ ունենայիք զայն լսելու եւ յայտնէիք Ձեր արժէքաւոր գաղափարը իմ այդ երկու գործերուս մասին. ճիշդ է թէ նուագախումբը շատ քիչ փորձած ըլլալով չէր կրցած փափաքուածը տալ, բայց դարձեալ կարելի է գաղափար մը կազմել գործին մասին. երկու տարի վերջ աւելի յաջող կերպով կրցան գործադրուիլ նոյն գործերը։ Այժմ կ'աշխատիմ Պետրոս Դուրեանի ծննդեան հարիւրամեակի հանդիսութեան առթիւ գործադրուելիք երկարաշունչ a cappella երգչախումբի կտորի մը վրայ։

Թուականէս վեց-եօթը ամիս առաջ Երեւանի Երաժշտանոցի դասախօս Պրն. Մանուկ Դաւթեան Իսթանպուլ եկած էր իր ազգականներուն մօտ. այդ առիթով Տիկ. Ցիցիլեա Բրուտեանի (թանկագին բարեկամուհի մը որուն հետ կը թղթակցիմ) մի քանի յանձնարարութիւնները ներկայացուց ինծի. ուրիշներու կարգին կը խնդրուէր

նաեւ էոկար Մանասի ամբողջական գործը հասցնել հայրենիք: Իր հիւանդ այրին գտայ եւ բոլոր նօթատետրերուն մէջէն ամենակարեւորները զատեցի մի առ մի եւ երկու մեծ պայուսակ լեցուն յանձնեցի Պրն. Մանուկ Դաւթեանի: Այս խնդրէն վերջ էր որ Դաւթեան տեղեկացաւ ուրիշ իրողութեան մը թէ Տիգրան Չուխաճեանի վերջին գործը *Ինտիանա* օբերա քօմիքը ամբողջութեամբ ի պահ կը մնայ իմ քով. Դաւթեան շատ խանդավառուեցաւ եւ ամէն գնով ուզեց ինք անձամբ փոխադրել այս թանկագին ձեռագիրը, բայց ես աւելի ապահով նկատեցի Բարիզի ճամբով ուղարկել զանոնք:

Վերջերս Երեւանէ Մ. Դաւթեանէ ստացայ նամակ մը որով կը տեղեկացնէր թէ *Ինտիանա*յի ձեռագիրները Բարիզի Առաջնորդ Սերովբէ Արք. Մանուկեան անձամբ փոխադրած է Երեւան եւ յանձնած Վեհափառ Հայրապետի պատշաճը տնօրինուելու դիտումով:

Ներկայիս Բարիզ գտնուելով այցելեցի Մանուկեան Սրբազանին տեղեկանալու համար որ ո՞ւր եղած է ձեռագիրներու վերջին հանգրուանը: Սրբազանը շատ ուրախ եղաւ գիտակցելով խնդրին էութեան եւ գնահատեց զիս այդ արժէքաւոր ձեռագիրները երեւան հանած եւ անոնց ապահով հայրենիք փոխադրութիւնը յաջողցուցած ըլլալուս համար:

Այժմ կ'ուզեմ ձեռագիրներու ինչպէս գտնուելու մասին փոքր տեղեկութիւն տալ: Իսթանպուլի մէջ, Վոսփորի Եւրոպական ափունքին կայ Րումէլի Հիսար գիւղը ուր կը բնակէր Տիկ. Սօֆի Կիւլօեան եւ իր աղջիկը Ֆիլօմէն. Տիկ. Սօֆի (65-66 տարեկան) [...] Գանատա մեկնող իր որդւոյն կարօտով կը տուայտէր: Իմ ընտանիքիս գիւղագնացութեան վայրը ըլլալով Րումէլի Հիսար՝ մտերմացայ Կիւլօեաններու հետ: Միջոց մը վերջ տեղեկացայ որ մէկ դարէ ի վեր իրենց քով ի պահ կը մնայ Տիգրան Չուխաճեանի կարգ մը ձեռագիրները: Յիշեալ Տիկինը թոռն է մեծահարուստ Պրն. Եղիազար Մելիքեանի որ 871-72 թուականներուն Չուխաճեանի ողջութեան եւ նիւթական անձուկ օրերուն՝ գնած է իր չորս օբերաներուն ձեռագիրները[2]: Չուխաճեան որ այդ շրջանին հիւանդ ալ էր, այդ դրամով մեկնած է Բարիզ իր ազգականներուն մօտ՝ անցընելու իր վերջին օրերը[3]:

Թուականէս եօթը ութը տարի առաջ Պէյրութէն Տիգրան (մականունը անծանօթ) անուն մէկը ներկայացած է իրենց Չուխաճեանի բոլոր ձեռագիրները գնելու մտադրութեամբ[4]: Տիգրանի ընկերացող Աշոտ Մատաթեան (Պոլսահայ ականաւոր դերասան եւ դերուսոյց) թելադրած է միւսներուն կարգին չծախել *Ինտիանա*յի ձեռագիրները մատնանշելով որ երբեք ընդօրինակուած չէ եւ հետեւաբար չէ ներկայացուած տակաւին ոչ մէկ տեղ:

Արդ՝ Տիկ. Սօֆի իր անձուկ վիճակին դարման մը ըլլալու մտքով կը խորհէր ծախու հանել զայն: Իբրեւ ընտանիքին բարեկամ նախ ինծի յայտնեց այդ գաղափարը միշտ վախնալով որ մի գուցէ ճարպիկ անձեր կրնային իր ձեռքէն կորզել զայն աժան գնով: Խորհեցայ թէ առանց տարաձայնութեան յարմար պիտի ըլլար մեր ընտանեկան շրջանակէն հայթայթել որոշուած գումարը եւ նոյնպէս առանց տարաձայնութեան զանոնք դնել հայրենիք առաջնորդող ապահով ճամբու մը մէջ:

Այդ նկատումով բարեկամ անձերու միջոցաւ Բարիզ փոխադրուեցաւ ամբողջական գործը եւ յանձնուեցաւ Սերովբէ Արք. Մանուկեանի: Այժմ երջանիկ եմ որ գրեթէ տարի մը առաջ սկսուած գործ մը իր վերջին հանգրուանին հասած է ապահով եւ յանձնուած Երեւանի Մշակոյթի եւ Արուեստի Թանգարանին եւ ըստ Մանուկեան

Սրբազանին յայտարարութեան կ՛ուսումնասիրուի կոմիտասագէտ Ռօպէրթ Աթայեանի կողմէ[5]:

Հաւանաբար դուք ալ տեսած էք յիշեալ գործը երեք արար, հինգ պատկերով օփերա քօմիք մըն է ամփոփուած քսանըմէկ ձեռագիր հատորներու մէջ: Իտալացի Alessandro Alborettoն ըրած է orchestrationը[6] եւ ամէն հատորի վրայ իր անունը արձանագրած. գործին librettoն գրած է Ժօզէֆ Եազըճեան: Օբերախաղը թրքերէն լեզուաւ եւ լատին տառերով գրուած է ինչպէս *Լէպլէպիճի hop hop աղա*, *Քէօսէ Քեահեա*, *Արիֆին Հիլէսի*: Բոլոր գործիքներուն մասերը անխտիր մաքուր, կանոնաւոր գրուած են: Partition-էն եւ գործիքներու յատուկ տետրակներէն զատ կան երեք հատորներ որոնք միայն դաշնակի եւ երգ եւ երգչախումբի մասերու համար գրուած են. ատոնք երեք արարներն են որոնք բուն իսկ Տիգրան Չուխաճեանի հիմնական գործը ըլլալ կ՛ենթադրուին: Այդ երեք հատորներուն վրայ Alessandro Alboretto անունը գրուած չէ: Տեղ տեղ հայերէն լեզուաւ մատիտով գրուած սրբագրութիւններ կը նշմարուին:

Ոճը շատ մօտ է *Լէպլէպիճի hop hop*ի ոճին. Իտալական թեթեւ երաժշտութիւն, երբեմն համեմուած թրքականի մօտ կամ արեւելեան մօթիֆներով[7]. նկատելով որ ինք ալ ծնած ըլլալով Թուրքիա, ուսած է Իտալիա եւ ծագումով հայ կաթոլիկ էր: Հակառակ փնտռտուքներուս Ժօզէֆ Եազըճեանի librettoն ցարդ ձեռքս անցած չէ:

Ներկայիս Տիկին Սօֆի Կիւլօեան կ՛ապրի Գանատա. իր զաւկին միանալէ վերջ թէեւ իր առողջութիւնը վերագտած է սակայն նիւթականը. ձեռագրերուն իբր փոխարժէք տրուած գումարը գործին արժէքին համեմատ շատ չնչին գումար մըն էր եւ հազիւ ճանապարհածախսը կը գոցէր: Կրնամ ուղարկել Ձեզի իր հասցէն եթէ կ՛ուզէք թղթակցիլ իրեն հետ:

Յարգելի բրօֆէսէօր Մելիքսէթեան, կը յուսամ թէ այս մասին կարողացայ բաւական լուսաբանութիւն տալ ձեզի: Ամուսինս Գէորգ եւ ես կը փափաքինք մօտաւոր ապագային անձամբ այցելել հայրենիք եւ վայելել իր պանծալի վերելքը՝ եւ նոյն առիթով ծանօթանալ նաեւ Ձեր ազնուութեան:

յարգանօք՝
Սիրվարդ Գարամանուկ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-*Ինտիանա* օփերային մասին *տե՛ս Ծիծեռնակի* այս թիւը, էջ 6-9:

2.-Նկատի ունի *Արիֆ*, *Քէօսէ Քէհեա*, *Լէպլէպիճի Հոր Հոր աղա* օփերէթներուն եւ *Ինտիանա* օփերային ձեռագիրները: Ե. Մելիքեան զանոնք գնած պիտի ըլլայ յիշուած թուականներէն ետք, քանի որ 1872-ին յօրինուած էր լոկ *Արիֆ*ը:

3.-Չուհաճեան Փարիզ այցելած է 1891-1892 թուականներուն՝ իր ստեղծագործութիւնները այնտեղ կատարելու միտումով: Իսկ իր վերջին օրերը (1896-1898) անցուցած է ոչ թէ Փարիզ՝ այլ Զմիւռնիա:

4.-Նախորդ յօդուածի մը մէջ կարծիք յայտնած էի՝ թէ Տիգրան անունը յիշողութեան վրիպում մըն է, եւ այդ անձը ըլլալու է լիբանանցի Նիկողոս Յակոբեան, որ Աշոտ Մատաթեանի ուղեկցութեամբ Պոլսոյ մէջ գտած ու գնած է Չուհաճեանի օփերէթներուն ձեռագիրները («Տիգրան Չուհաճեանի *Արիֆին Հիյլէսի*, *Քէօսէ Քէհեա* եւ *Լէպլէպիճի Հոր Հոր աղա* օփերէթներուն ձեռագիրները», *Ծիծեռնակ*, Հոկտեմբեր 2006-Յունուար 2007, էջ 6-7):

5.-*Ինտիանայի* ձեռագիրը կ'ուսումնասիրուի ոչ թէ Ռ. Աթայեանի կողմէ, այլ Գառնիկ Ստեփանեանի («Տիգրան Զուխաջեանի նորայայտ օպերան», *Գարուն*, ամսագիր, Երեւան,

Ապրիլ 1977, էջ 26-30) եւ Մաթեւոս Մուրադեանի («*Ինդիանա* օպերայի կլաւիրի մասին», *Գարուն*, Ապրիլ 1977, էջ 30-32):

6.-Միայն գործիքաւորումին (orchestration) վերագրումը Ալպորեթոյին՝ Ս. Գարամանուկի ենթադրութիւնն է: Ձեռագիրին վրայ ամբողջ երաժշտութեան հեղինակը յստակօրէն կը վերագրուի Ալպորեթոյին:

7.-Ոճական հարցին մասին *տե՛ս Ծիծեռնակի* այս թիւը, էջ 8-9:

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ
ԴԱՇՆԱԿԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Բարսեղ Կանաչեանի յօրինողական ժառանգութեան ողնասիւնը կը կազմեն իր մեներգներն ու խմբերգները:

Արդարեւ, ան իր կենդանութեան յաջողած է հրապարակել նաեւ քանի մը դաշնակի ստեղծագործութիւններ, որոնք այսօր կը մնան գրեթէ անծանօթ:

Անոնցմէ մէկը՝ *Գեղջուկ պար*, տպագրած է Թէոդիկ, իր 1928 թուականի *Ամէնուն տարեցոյց*ին մէջ, Կանաչեանին նուիրուած անստորագիր յօդուածի մը առիթով («Բարսեղ Կանաչեան», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը 1928*, Տպարան Մասիս, Փարիզ, էջ 574): Յօդուածին մէջ ոչ մէկ նշում կայ տպագրուած ստեղծագործութեան աղբիւրին մասին: Տպագրութիւնը փաքսիմիլ վերարտադրութիւնն է անյայտ ձեռագիրի մը:

Ասկէ զատ, ձեռքի տակ ունիմ խմորատիպ չորս յօրինում՝ *Տենչանք* (պար), *Զանգակներու պարը*, *Միշտ յառաջ* (քայլերգ) եւ *Նայատներ* (վալս): Բոլորն ալ հիմնուած են յատուկ այդ տպագրութեան համար մաքրագրուած ձեռագիր բնագիրներու վրայ: Երաժշտական ձեռագիրները կը թուին ըլլալ նոյնը բոլոր չորս գործերուն մէջ: Միայն երկու պարագայի (*Միշտ յառաջ* եւ *Նայատներ*), տարբեր ձեռագիրով աւելցուած են խորագիրները: Տակաւին պէտք է ճշդուի՝ եթէ երաժշտական ձեռագիրները Կանաչեանի ինքնագիրներն են թէ ոչ: Բայց կարեւորն այն է՝ որ իւրաքանչիւր ստեղծագործութեան վրայ յստակօրէն գրուած է Կանաչեանին անունը:

Խմորատիպներուն վրայ նշուած է ո՛չ թուական, ո՛չ վայր: Իւրաքանչիւր գործ ներկայացուած է անջատ թերթի (թերթերու) վրայ: Կը նշանակէ, որ կրնայ գոյութիւն ունեցած ըլլալ նաեւ այլ թերթեր՝ այլ ստեղծագործութիւններով: Երեք գործ կը կրեն թէ՛ հայերէն եւ թէ՛ ֆրանսերէն խորագիրներ՝ *Զանգակներու պարը - Danse des clochettes*, *Միշտ յառաջ - Toujours en avant*, եւ *Նայատներ - Les Naïades*: Մէկ ստեղծագործութիւն միայն (*Նայատներ*) կը բովանդակէ գեղեցիկօրէն զարդարուած անուանաթերթ մը:

*Ծիծեռնակ*ի այս թիւով կը հրատարակեմ տպագրուած մէկ (Թէոդիկի) եւ խմորատիպ չորս ստեղծագործութիւնները: Վերջիններուն համար, յարմար դատեցի խմբագրութեանս առնթեր հրատարակել նաեւ անոնց փաքսիմիլ վերարտադրութիւնները:

ԳԵՂՋՈՒԿ ՊԱՐ

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ



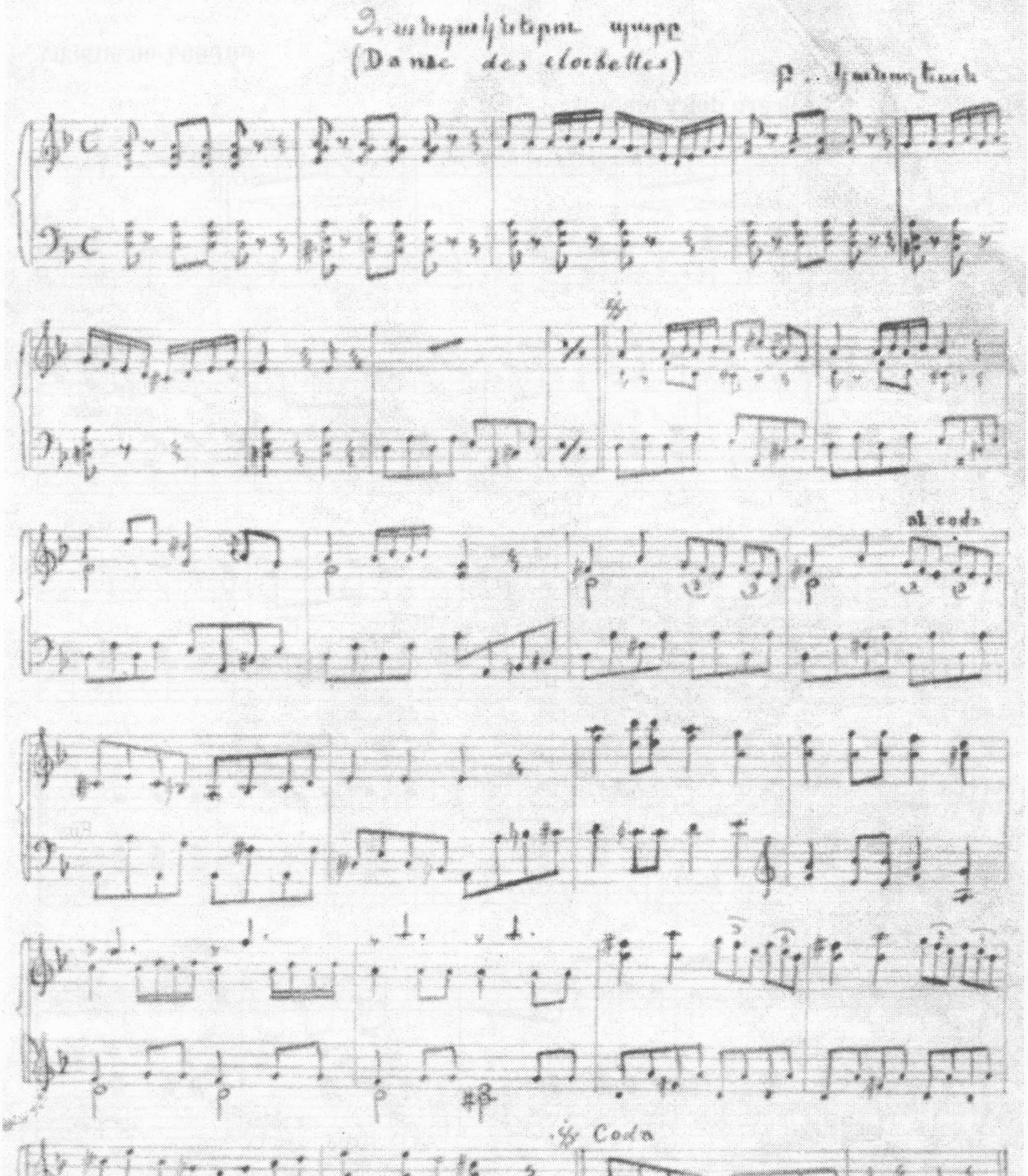

Allegro dolce amoroso
p
Poco rall...
a Tempo
Fine
Piu animato
f
Disperato
Poco ritenuto
D.C.

ՏԵՆՉԱՆՔ

Պար

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ



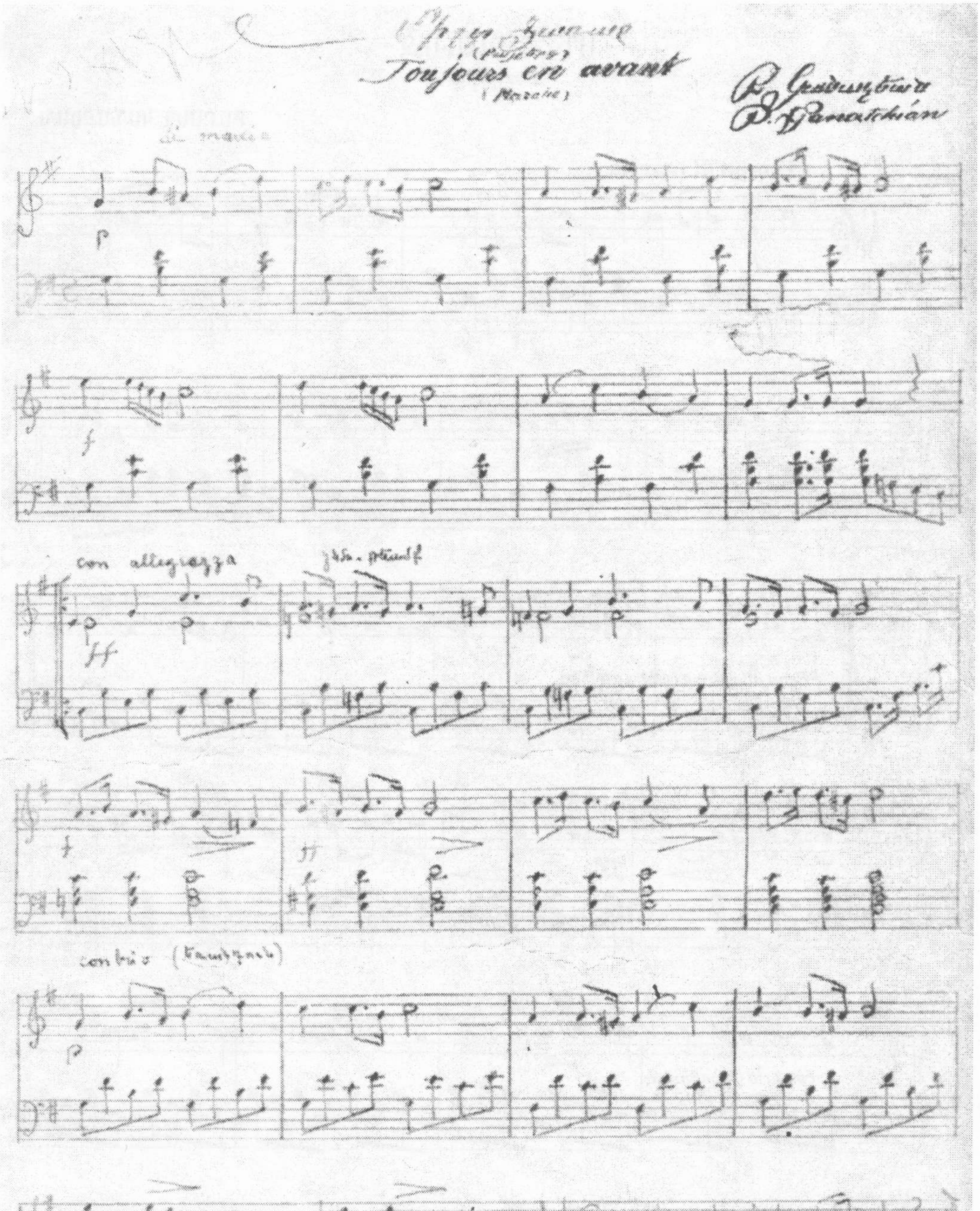

Զանգակներու պարը
(Danse des clochettes)
al coda
Coda

ՋԱՆԳԱԿՆԵՐՈՒ ՊԱՐԸ

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ





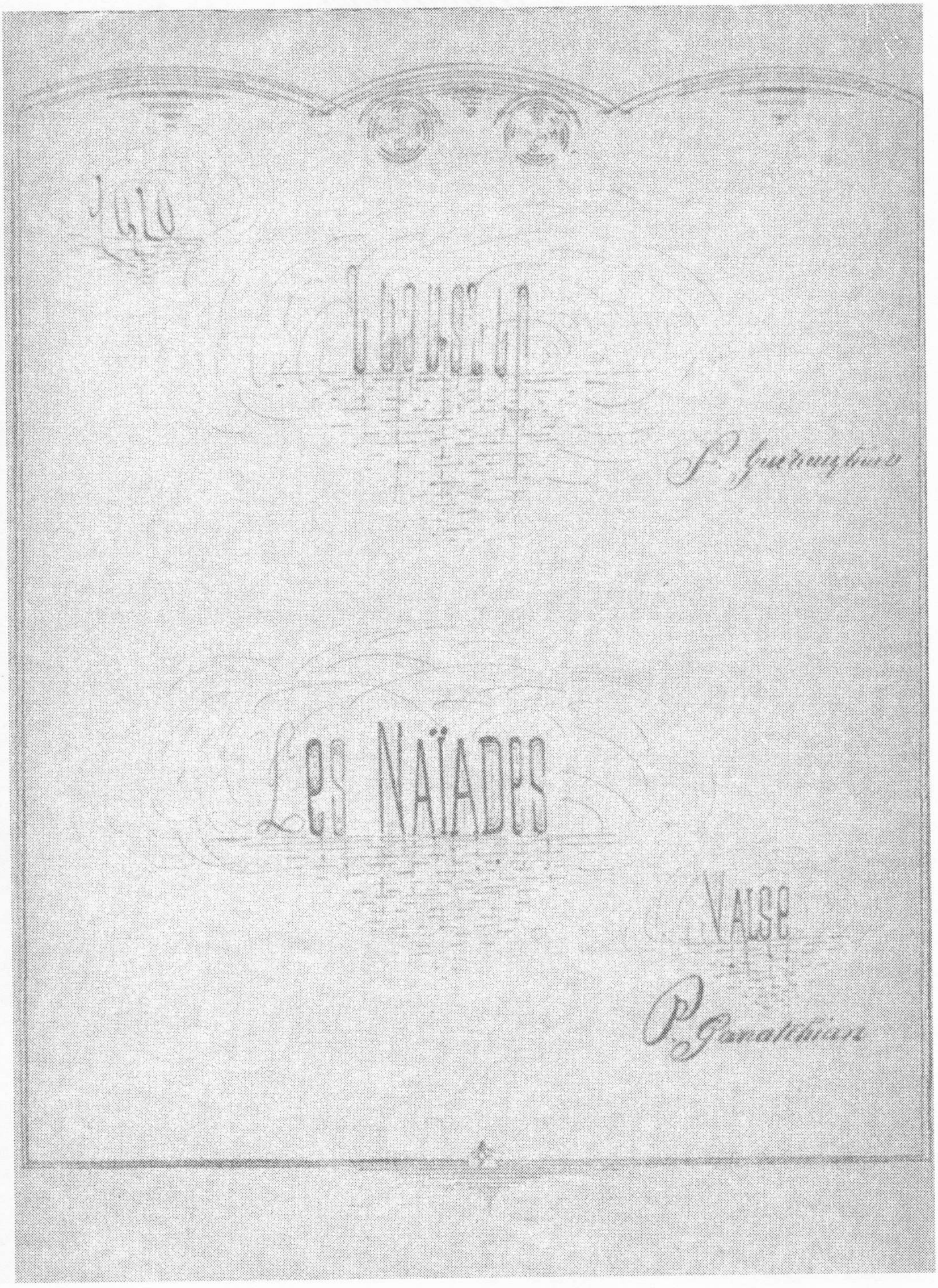

Toujours en avant
(Marche)
con allegrazza
con brio

ՄԻՇՏ ՅԱՌԱՋ

Քայլերգ

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ




Les Naïades
Valse
P. Ganatchian


Les Naïades
(Valse)
Introduction
Lento
Tempo di valse
Valse
poco rall.


Trio
pp
mf
ff

ՆԱՅԱՏՆԵՐ

Վալս

ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆ




29
35
poco rall.
41
a tempo
47
52
rall. pour finir
Fine


TRIO
pp
mf
ff


83
89
94
99
D.C. al Fine

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

ՇԱՀ-ՄՈՒՐԱՏԵԱՆ՝ ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՄԱՍԻՆ

Արմենակ Շահ-Մուրատեանի (թենոր) եւ Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործական սերտ համագործակցութիւնը ծանօթ է բոլորին:

1919-ին, Նիւ Եորքի *Կոչնակ* շաբաթաթերթին մէջ, յայտնի թենորը յօդուած մը կը ստորագրէ Կոմիտաս Վարդապետի մասին: Յօդուածը՝ հակառակ իր սահմանափակումներուն, հետաքրքրական է իր բովանդակած զանազան գաղափարներով եւ մանաւանդ Շահ-Մուրատեանի բացայայտած յատուկ վերաբերմունքով իրեն այնքան սիրելի Կոմիտասին հանդէպ:

Յօդուածը ցարդ դուրս մնացած է գիտական շրջանառութենէ:

Հ. Ա.

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ
ԻՐ ԿԵԱՆՔՆ ՈՒ ԳՈՐԾԸ

Ա. ՇԱՀ-ՄՈՒՐԱՏԵԱՆ
Փարիզի Ազգ. Մեծ Օփէրայէն

Ա.

Ժամանակէ մ'իվեր՝ Կոմիտաս Վարդապետի բարեբախտաբար բուժելի հիւանդութիւնը կը մտազբաղէ բովանդակ Հայութիւնը: Ամեն կողմէ ցաւի, գուրգուրանքի եւ գնահատութեան հնչուն արտայայտութիւններ կ'ըլլան՝ Հայութեան այս մեծ զաւկին հանդէպ: Հայ ժողովուրդի այս ինքնաբուղխ արտայայտութիւնները մասնաւոր ուշադրութեան արժանի են, զի անով նա, գործնական ժէսթով մը, կու գայ առնացիօրէն կից տալու «Գնա Մեռիր, Արի Սիրեմ»ի պատմական, դատապարտելի սովորութեանը: Կոմիտաս Վարդապետ քառորդ դարու բեղմնաւոր գործունէութիւն մը ունեցած է հայ գեղարուեստական գետնին վրայ: Տակաւին իր վերջին խօսքը ըսած չէ ան. հետեւաբար դեռ վաղ է՝ իր կեանքին եւ գործունէութեանը վրայ ամբողջական, բազմակողմանի վերլուծութիւն մ'ընել: Ես՝ իբրեւ վաղ'-մի աշակերտ մը, չատ մօտէն ծանօթ իր գործին, իր կեանքին զանազան փուլերուն, խորունկ համակրութեամբ մը հետեւած եմ իր բոլոր ջանքերուն ու դժուարութիւններուն որոնք արուեստագէտին հետ մարդը, հա'յ մարդը կը բնորոշեն միեւնոյն ատեն:

Ահա այդ ջանքերու եւ դժուարութիւններու եւ ատոնց հետ միասին իր կենսագրական թռուցիկ նօթերու մէկ համառօտ պատկերը կ'ուզեմ տալ *Կոչնակ*ի միջոցաւ ընթերցող հայ հասարակութեան:

Կոմիտաս Վարդապետ Փոքր-Ասիոյ Քէօթահիա կամ Կուտինայ քաղաքը ծնած է: Տղայ հասակին մէջ - մօտ 19 տարեկան - թրքախօս քանի մը պատանիներու հետ կը

ղրկուի Սբ. Էջմիածին, Գէորգեան Ճեմարան, Գէորգ Դ. Կաթողիկոսի օրով: Պատանի Սողոմոն - վարդապետ ըլլալէ առաջ - ուշիմ, վառվռուն եւ քաղցր ձայնով օժտուած էր պզտիկուց: Կաթողիկոսի մասնաւոր հոգածութեան տակ կարճ միջոցի մը մէջ կը սովորի պէտք եղած չափով հայերէն լեզուն ու անկէ յետոյ, իբր աշակերտ, կը հետեւի Ճեմարանի դասընթացքներուն: Ինչպէս ամեն աշակերտ՝ Կոմիտաս Վարդապետն ալ կ'ունենայ իր նախասիրած առարկան, բնական նախազգացումով մը կը հետեւի ու կը մշակէ, սիստեմաթիքաբար, հայ երաժշտութիւնը: Պէտք չէ մոռնալ հետեւեալ երկու պատմական զօրաւոր եւ հիմնական փոփոխութիւններն ու դէպքերը, որ տեղի ունեցած էին իրմէ առաջ, եւ որոնք մեծապէս նպաստեցին Կոմիտաս Վարդապետի իմացական կարողութիւններու մշակումին, նկարագրի կազմութեան եւ երաժշտական բնատուր տաղանդի ընդլայնումին ու ձեւակերպումին:

Ա.-Ճեմարանը նկատուած էր՝ հայ կեանքին մէջ ամենամեծ հաստատութիւնը, իր դասարանական եւ լսարանական ընթացքներովը. ունէր հարուստ գրադարան մը: Ուսուցչական խումբը ամեն անգամ կազմուած էր ժամանակակից աչքառու համալսարանականներէ: Ճեմարանի ոսկեդարեան շրջանին կը պատկանի Կոմիտաս Վարդապետը:

Բ.-Իրմէ ոչ շատ առաջ գաղափարական մեծ շարժում մը սկսած էր՝ յեղափոխելով ու կանոնաւոր հիմերու վրայ դնելով հայ երաժշտութիւնը: Այդ կրկնակ ազգային, կրթական, կրօնական շարժումներու գլուխն ու հոգին եղաւ Գէորգ Դ. ազգասէր կաթողիկոսը, իրեն հետ ունենալով՝ իր ատենին հանրածանօթ երաժշտագէտ Նիկ. Թաշճեան: Այսպէս պատմական այս մեծ դէմքերը դարձան 19րդ դարու հայ եկեղեցական երաժշտութեան վերանորոգիչները, - նոր Սահակ-Մեսրոպներ:

1892-ի աշունին՝ հանգուցեալ Ներսէս եպիսկոպոս Խարախանեան, բարերարս, զիս ղրկեց Ճեմարան ուսանելու. այդ թուականին՝ Կոմիտաս Վարդապետ Ճեմարանի լսարանական բաժնի վերջին դասընթացքին կը հետեւէր: Յաջորդ տարին՝ հոգելոյս «Հայրիկ»ը իր աքսորավայրէն՝ Երուսաղէմէն Սուրբ Էջմիածին ժամանեց, իբր տարի մը առաջ ընտրուած կաթողիկոս: Անոր առաջին գործն եղաւ Սեղրակեան Սրբազանի՝ Ճեմարանի ազատամիտ եւ արդիւնաշատ վարչութեան տեղը կարգել՝ Գասպարեան եպիսկոպոսի - Կոստանեանի պահպանողական վարչութիւնը: Կոմիտաս Վարդապետ, այս շրջանին առաջին անգամ լինելով, երաժշտութեան (հայ ձայնագրութեան) ուսուցիչ կը լինի Ճեմարանին, որուն աշակերտելու բախտն կ'ունենամ՝ այժմ յայտնի երաժշտագէտ Գրիգոր Միրզայեանցի հետ: Դժբախտաբար Ճեմարանի խռովութիւնները վրայ կը հասնին - իբր արդիւնք պահպանողական խստումբեր վարչական ռէժիմի, եւ մենք ուրիշ հարիւրի չափ խռովարարներու հետ կը հեռացուինք Ճեմարանէն, զինուորական հսկողութեան տակ: Մեզմէ շատերս ընդունուեցանք Թիֆլիսի Ներսէսեան Դպրոցը:

Կոմիտաս Վարդապետի Ճեմարանի մէջ ունեցած պաշտօնավարութիւնը գրեթէ երկու տարի կը տեւէ: Ան իր դասերէ դուրս՝ մէկ կողմէն կ'ուսումնասիրէ հայ եւ արեւելեան երաժշտութիւնը եւ միւս կողմէն ալ հետամուտ կ'ըլլայ հաւաքելու եւ ձայնագրելու ժողովրդական գեղջուկ երգերը:

Սակայն Կոմիտաս Վարդապետ իբր ժամանակակից լայն հասկացողութեամբ օժտուած՝ տաղանդաւոր, զօրաւոր նկարագիր ունեցող մարդ մը, չը պիտի բաւականանար սոսկ, հայ եւ արեւելեան սկզբնական երաժշտութեանց, միակողմանի, անկա-

տար Հանգամանքներով: Ընդհակառակն՝ գործելու ու յառաջդիմութեան աստիճաններէն վեր մագլցելու, ազգին ու մարդկութեան օգտակար լինելու գերագոյն տենչը պիտի մղէր զինք իր մտաւորական, գեղարուեստական կարողութիւններն արտայայտելու եւ փայփայած երազներու իրականացման համար անհրաժեշտ միջոցներու մասին խորհելու:

1895-6 թուականը սեւ էջ մը կը բանայ Հայ տարեգրութեան պատմութեան մէջ: Համիտեան կոտորածներու սարսափները ամեն խղճի ու զգացումի մարդուն արեան վազքը կը սառեցնեն: Հարիւր հազարի չափ Տաճկահայեր կը խուժեն Կովկաս՝ վախի, ցուրտի ու անօթութեան երեսէն: Վաղուց սկսուած ռուսական կեղծ, վտանգաւոր, նենգ կառավարութեան թշնամանքն բացայայտօրէն կ'երեւի Հայերուս դէմ ամեն առենէ աւելի: Հայութիւնը երկու սուրի մէջ կը զգայ ինքզինքը, եւ րոպէին յատուկ յատակատեսութեամբ մը ձեռք կ'առնէ կտրուկ միջոցներ, ազգակործան այս անդունդէն, նեղ ճգնաժամէն ապահով դուրս գալու համար: Այս ըմբռնումով ալ միջնակարգ դպրոցներու չրջանաւարտներէն չատերը գունդ գունդ Ռուսաստան եւ Եւրոպա կը մեկնին բարձրագոյն ուսում ստանալու մտածողութեամբ: Այդ չրջանի ուսանողներու չարքին կը պատկանի Կոմիտաս Վարդապետ: Իբրեւ աչակերտ Պէրլինի քօնսէրվաթօրի փրօֆէսօր Շմիտին, կ'ուսանի երաժչտութեան Compositionի (երգահանութեան) մասը, իսկ միւս կողմէն կը հետեւի համալսարանի փիլիսոփայութեան դասընթացքներուն: Կոմիտաս Վարդապետ՝ նախապէս պատրաստուած ըլլալուն պատճառաւ էր որ կրցաւ չորս տարուայ կարճ ժամանակամիջոցի մը մէջ ուսումնասիրել երգահանութեան դժուարին ու նուրբ արուեստը, որուն տիրանալու համար տասնեակ տարիներու կը կարօտի բոլորովին սկսնակ մը: Եւ տքը տարիքը առած - մօտաւորապէս 25-26 տարեկան - մեկնեցաւ Եւրոպա, մինչդեռ այդ տարիքի մէջ դժուար է, գրեթէ անկարելի է ձեռք բերել երաժչտութեան արուեստը՝ մանաւանդ երգահանութիւնը, ըստ Ռուբէնչթայնի: Կոմիտաս Վրդ.ի աւարտական քննութիւնը, մանաւանդ *թէզը*՝ որ եթէ չեմ սխալիր, Հայ երաժչտութեան մասին էր, մեծ աղմուկ հանեց իր ժամանակին Պէրլինի երաժչտական չրջանակներու մամուլին մէջ: Կոմիտաս Վարդապետ այսպէս իր վաղեմի երազներուն, փայփայած նպատակին հասնելէ ետքը, կը վերադառնայ՝ զտեպնդուած, պատրաստ զինուորի մը պէս, կռուի դաչտը, ուր իրեն կը սպասէին իր պաչտելի Էջմիածինն ու Հայ ժողովուրդը - մանաւանդ գեղջուկը եւ վանական միաբանութիւնը: Ասպարէզը խիստ մեծ էր ու գործող ձեռքերու պէտքը չափազանց զգալի: Կոմիտաս Վարդապետ կու գար եւրոպական գիտութեամբ օժտըւած, գաղափարի ճչմարիտ առաքեալի մը գիտակցութեամբ, մեծ չափով բաւարարութիւն տալու այդ պէտքին:

* * *

Հայ հեթանոսական չրջանը ընդհանուր առումով նչանաւոր եղաւ իր գողթան երգերովը: Ասոնցմէ եւ ո՛չ մէկը մեր ձեռքը պիտի հասնէր եթէ չունենայինք Խորենացի մը, Մուչեցի մեծ քերթողահայրը: Քրիստոնէութեան մուտքը վնասակար եղաւ ժողովրդական բանահիւսութեան, երաժչտութեան հայեցակէտէն: Երկար դարեր՝ Հայ գուսանին քնարը լռած կը թուէր, գէթ ըստ երեւոյթին:

Նոր կրօնի հիմնադիրները մոլեռանդաբար - իբրեւ ժամանակի նեղ հասկացո-

ղութիւն – հալածեցին, ոչնչացուցին, բանադրեցին այն բոլորը՝ որոնք հին բնատոհմիկ քաղաքակրթութեան փառաւոր ու կենդանի կեանքին կը պատկանէին, այսինքն չարժում մը սկսաւ աշխարհիկ պարերու, խաղերու, երգերու, մէկ խօսքով ընդհանուր բանահիւսութեան դէմ: Սակայն հակառակ այդ բոլոր խստութիւններուն՝ ժողովուրդը կորովի ընդվզումով մը, մանաւանդ միջին դարերուն, տարօրինակ թափ ու թռիչք տուաւ իր բանաստեղծական երեւակայութեան, իր մարդկային զգացումներուն, խիզախօրէն տաղերգելով բնութիւնը, հայրենի օճախը, պանդուխտին կարօտը, գարունը, վարդը, պլպուլը, մէկ խօսքով կրօնականներէն «աշխարհիկ», «պիղծ» համարուածները...: Մեր մէջ հնագոյն դարերէ ի վեր, մտաւորական առանձնաշնորհեալ դասակարգը կը համարուին հոգեւորականները. ուստի զարմանալի չէ որ հայ պատմական կեանքի բոլոր շրջաններու գրական-մատենագրական շարժումները տեղի ունեցած լինին անոնցմով: ԺԹ. դարը կու գայ ու վերջ մը կը դնէ կրօնական դասակարգի առանձնաշնորհեալ տիրապետութեան եւ առաջնութեան: Այս դարու հայ իմացական, գեղարուեստական կեանքի վերածնութիւնը տեղի կ'ունենայ աշխարհականներու ձեռքովը, եւրոպական հասկացողութեամբ եւ գործելակերպովը: Ունեցանք շարան մը նոր գուսաններգողներ, ինչպէս Սայաթ Նովա, Շիրին, Ջիվանի, Գամառ-Քաթիպա եւն. եւն., իբրեւ շարունակութիւն միջնադարեան աշուղներու. իսկ եւրոպական ըմբռնումով՝ Կարա-Մուրզա, Նիկ. Տիգրանեան, Մ. Եկմալեան, Կորգանեան – մասամբ մը – եւ վերջապէս ամենէն բարձր՝ իր բանասիրական-գիտական կարողութեամբն ու տաղանդովը մեր ամենքէն պաշտելի Կոմիտաս Վարդապետը:

Բ.

Նախորդ յօդուածով, ըսինք արդէն անցողակի կերպով, թէ մեր քաղաքական, իմացական եւ գեղարուեստական կեանքի վերածնութիւնը կը սկսի 19րդ դարուն, Հայութեան երկու մեծ հատուածներու մէջ՝ գրեթէ քառորդ դարու զանազանութեամբ:

Արեւելահայութեան ազգային այս մեծ շարժումը – քառասնական թուականներուն սկսած – հսկայական համեմատութիւններու յանգեցաւ, խիստ կարճ ժամանակամիջոցի մը մէջ:

Ճիշդ է որ ատոր մեծաւ մասամբ սատարեցին համեմատաբար, քաղաքական նպաստաւոր հանգամանքներ, սակայն, ճիշդ է նաեւ թէ Արեւելահայ մտաւորականներու շատերը ի դարձին Գերմանիայէ եւ Ռուսաստանէ, բոլորովին նոր թափով մը եւ գաղափարականութեամբ զօտեպնդուած, ժողովրդական մօտիւններու հետ խառնեցին, ձուլեցին, իրենց հետ բերած եւրոպական նոր նոր գաղափարները եւ այդպիսով հիմը դրին, բնատոհմիկ գրականութեան մը եւ գեղարուեստին:

Անոնք լաւ կերպով ըմբռնած էին թէ ճշմարիտ, ազգային գրականութեան ու գեղարուեստի աղբիւրը, ակը՝ ինքն իսկ ժողովուրդն է, իր դարաւոր՝ հոգեկան, զգայական, իմացական եւ քաղաքական կեանքի տուիքներովը, իր գունակ գունակ ապրումներովը, գեղջուկ երգերովը, հէքիաթներովը, աւանդավէպերովը, եւն. եւն., այն ամէն բաներովը, որ ցեղային դրոշմը կը կրեն: Բնականաբար, այդ ըմբռնումով յղացուած, ձեւուած ու կերտուած գրական-գեղարուեստական մթնոլորտ մը, կեանք մը՝ պիտի հասցնէր, իւրաքանչիւր սեռի յատուկ ներկայացուցիչներ:

Այսպէս, Կոմիտաս Վարդապետ՝ Էջմիածին - ճեմարան վերադարձին, իր առջեւ գտաւ պատրաստ գետին մը գործելու ու շարունակելու իր նախորդներուն սկսած գործը:

Կարա-Մուրզան եւ Մ. Եկմալեանն եղան գլխաւորաբար մեր եկեղեցական եւ մանաւանդ ժողովրդական երգերու ուսուցման ու տարածման նախակարապետները: Առաջինը՝ նմանը չը տեսնուած փութկոտութեամբ մը ու ոգեւորութեամբ մը քառաձայն երկսեռ երգեցիկ խումբեր կազմակերպեց կովկասահայ մեծ ու փոքր կեդրոններու մէջ. իսկ վերջինը՝ Թիֆլիս, Ներսէսեան դպրանոցի մէջ, որուն նմանը չը տեսնըւած աշակերտական քառաձայն խումբը կու գար բովանդակ ռուսական կայսրութեան լաւագոյն chorusներէն մին ըլլալու:

Կոմիտաս Վարդապետի այս շրջանի գործունէութիւնը՝ - Կովկաս, Եւրոպա, Պոլիս - բազմակողմանի պատկեր մը կը ներկայացնէ՝ կրթական, բանասիրական, գիտական եւ ազգագրական տեսակէտներով: Նախ իբրեւ երաժշտութեան ուսուցիչ Ճեմարանի, ընդհանուր աշակերտութեան, հայկական եւ եւրոպական ձայնագրութիւններ ուսուց: Անոնցմէ քառաձայն խումբ մը պատրաստեց, ինչպէս եւ նուագախումբ մը, պէտք եղած նուագարանները բերել տալով:

Ճեմարանի ուսուցիչ՝ Պր. Մանուկ Աբեղեանի գործակցութեամբ կազմեց ժողովրդական երգարան մը *Հազար ու մի խաղ* անունով, որու առաջին եւ երկրորդ յիսնակներն միայն երեւցած են ցարդ: Բոլոր այդ ժողովրդական երգերը, իրենց յատուկ եղանակներն ունին, ըստ հեղինակներու:

Կոմիտաս Վարդապետի ընդհանուր գործունէութիւնը եթէ թոյլ տրուի վերլուծութեան մ'ենթարկել, կամ քննադական մաղէ մ'անցնել, պիտի տեսնենք որ մեր հին, կրօնական երաժշտութեան, խաղերու եւ մանաւանդ ժողովրդական, գեղջկական ուսումնասիրութեանց մէջ ցոյց տուած տաղանդն ու ձեռնհասութիւնը զուտ բանասիրական - գիտական մեթոտով - կը կազմեն իր գործունէութեան ողն ու ծուծը եւ որուն կը պարտի այսօր իր հռչակն ու ժողովրդականութիւնը: Ասոնց մասին, կ'արժէ, ուրեմն, առանձնապէս ծանրանալ յետոյ, իրատենին:

Կոմիտաս Վարդապետ - Եւրոպա գնալէ յառաջ ու յետոյ - չը բաւականանալով՝ Էջմիածին եկող, արեւելահայ ու արեւմտահայ գաւառացիներէն, ձայնագրած ժողովրդական երգերէն, յաճախ խուզարկու հնագէտի մը պէս, միայնակ, իբրեւ bagage առատ թուղթ ու մատիտ առնելով իր հետ, շրջած է արարատեան նահանգի շատ մը հայ գիւղերն ու քաղաքները, հայ պարզուկ գեղջուկի առից տակը, թոնիրին չուրջը, բնութեան ազատ գրկին, կալերուն մէջ պարել ու երգել տուած է հայ աւանդապահ մամիկին ու պապիկին, պարզուկ չինականին ու չինականուհիին, քաղցրազրուցիկ խաղընկերներուն, հովուին ու հովուուհիին, ձայնագրելով զանոնք ու ուշի ուշով զննելով, իւրաքանչիւրին ձայնին չեշտը, դէմքի, աչքերու բոլոր արտայայտութիւնները, մարմնոյ՝ հուժկու ու կենսքոտ շարժ ու ձեւերը, որոնց իւրաքանչիւրը պատմութիւն մը, դէպք մը, յիշատակ մը, զգացում մը - սիրոյ կամ տառապանքի, հերոսութեան կամ դժբաղդութեան - ունին իրենց մէջ ծրարուած: Նա այս միջոցներով կրցած է մեր աւանդապահ գեղջուկին հոգիէն ու սրտի խորերէն, մոռացութեան փլատակներէն լոյս աշխարհ հանել՝ ձայնագրել՝ գութաներգեր, խաղերգեր, անէծքի երգեր, օրհներգեր, պանդուխտի երգեր, սիրերգեր, տաղեր, եւն. եւն., որոնց ամբողջութիւնը կը կազմէ, մեր ժողովուրդի համայնական երաժշտութեան կենդանի պատմութիւնը,

հեղինակն լինելով բուն իսկ ժողովուրդը: Անոնք արդիւնքն են համայնական զգացումի մը եւ պտուղը՝ հաւաքական ստեղծագործութեան մը:

Կոմիտաս Վարդապետ Կովկասահայութեան փափաքին գոհացում տալու մըտքով, իր աշակերտական քառաձայն խումբովը քանի մը նուագահանդէսներ տուաւ Թիֆլիս, Պագու: Սակայն հակառակ այնչափ խանդավառ ընդունելութեան եւ սպասումներու ակնկալուած յաջողութիւնը չը գտաւ: Լսենք այդ մասին մեր համբաւաւոր երգչուհի Օր. Մարգարիտ Բաբայեան.-

«Այստեղ թոյլ եմ տալիս մի քանի նկատողութիւն անելու Կոմիտաս Վարդապետին, այդ անցած շրջանի մասին, որ լինելով դեռ չտեմարանական, նրա արտադրութիւնը դեռ կատարելապէս ժողովրդական չէ: Պարզ է դրա պատճառը: Որովհետեւ ան խորապէս տարուած լինելով գերման մեծ վարպետներու երկերով, ի հարկէ երազում էր նոյնանման հոյակապ ստեղծագործութիւնների մասին եւ մեր արուեստին համար: Իր առաջին խմբական (choral) երգերը, թէեւ ամէն քիչ թէ շատ հասկացող երաժիշտի կարող են հիացում պատճառել, իրենց կառուցուածքի (structure) կատարելութեամբ, զարմանալի ներդաշնակ combinaison-ներով, բազմաթիւ երկրորդական ձայների, եղանակին սրամիտ variante-ներով բայց իրենց ամբողջութեան մէջ, նրանք գալիս խեղդում էին, պարզ գեղջկական երգը կամ եկեղեցական եղանակը եւ այդպիսով լսողը կրում էր այդ գերմանական երաժշտութեան ազդեցութիւնը, որ այնքան հեռու է մեր քնքոյշ, մելամաղձոտ, տարօրինակ, երազուն եւ իտէալական երաժշտութիւնից: Այդ իսկ պատճառով, վարդապետին առաջին համերգները, Թիֆլիս ու Պագու, շատ սպասուած ու շատ աղմուկ հանած, այն կատարեալ ժողովրդականութիւնը չէին կարող տալ մեր մեծ երաժիշտին՝ ինչ որ նա վայելում է այժմս հասնելով ինքնուրոյնութեան գագաթնակէտին:»

Կոչնակ, շաբաթաթերթ, Նիւ Եորք, 30 Օգոստոս 1919, ԺԹ. տարի, թիւ 35, էջ 1115-1117. 7 Փետրուար 1920, Ի. տարի, թիւ 6, էջ 178-180:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥

Խմբագրութեան հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 24530327 Fax : (202) 24522282